Rok I. Poznań, 1 lipca 1928 r. Nr. 1

ŻYCIE LITERACKIE

KONSTANTYN TROCZYŃSKI

Zagadnienie wartościowania w nauce o literaturze

Zagadnienie wartościowania i oceniania faktów i zjawisk w zakresie twórczości literackiej jest kwestją zawsze jeszcze otwartą i wymagającą ścisłego i jednoznacznego rozwiązania. W tak zwanej nauce o literaturze istnieją od szeregu lat rozmaite kryterja i systemy wartościowania estetycznej i pozaestetycznej natury, niejednokrotnie sprzeczne ze sobą i przedstawiające tak z punktu widzenia metodycznego, jak i merytorycznego wartość częstokroć ogromnie wątpliwą. Wspomnieć tu przedewszystkiem wypada tak niedawno dopiero zaatakowany ideał romantycznej estetyki, jako główny sprawdzian literackiego piękna (atak, rzecz ciekawa, wyszedł równocześnie z dwu przeciwnych pozycyj: od Chrzanowskiego — we wstępie do Wieku Oświecenia — Wojciechowskiego (1926) i od młodej awangardy twórczej z Millerem na czele), oraz klasycystyczne tradycje i upodobania takiej powagi krytycznej i naukowej francuskiej, jak Ferynand Brunetière, który na podstawie analizy literatury francuskiej wieku Louis XIV chciał wysnuć ideał prawdziwej poezji.

Jasne przesądzenie zagadnienia wartościowania w nauce o literaturze jest jednakowoż specjalnie trudne, nie tylko z tego powodu, że nie istnieją objektywne sprawdziany literackiego piękna, mające wartość bezwzględną, ale także i dlatego, iż w refleksji nad literaturą współistnieją i często mieszają się ze sobą dwa zupełnie odrębne typy myślenia poznawczego: krytyka literacka z jednej, a historja i teoria literatury z drugiej strony. Pierwsza z natury rzeczy, jako czynność praktyczna, mająca niejednokrotnie ambicje twórcze, w kierunku oddziaływania na rozwój i ewolucję literatury, musi się, oczywiście posługiwać pewnym kanonem piękna, lub systemem kryteriów wartościujących.

Rzecz jednak główna w tem, czy historja i teorja literatury, jako tworzące razem naukę literatury mogą istnieć, jako nauki oceniająco-normatywne, czy też muszą ograniczyć się jedynie do badania indukcyjnego empirycznie danych faktów, bez wartościowania ich jakości i zajmowania w stosunku do nich pozytywnego, bądź negatywnego stanowiska.

Stanowisko pierwsze, wyrzekające się normatywności zajmowała metodyka literacka, wyrosła na gruncie pozytywistycznego naturalizmu. Żyjemy jednak obecnie w okresie reakcji przeciwko naturalizmowi, w okresie wielkiego procesu rewizji metod nauk humanistycznych, który odbywa się pod hasłem uniezależnienia kultury od przyrody. W tym procesie dokonywa się krystalizacja metod poznania humanistycznej rzeczywistości i zarysowuje się coraz wyraźniej nowy systemat myśli, oparty na nowych, w stosunku do naturalizmu, założeniach metafizycznych i noetycznych.

Metodyka literacka wyrosła na gruncie tego nowego idealizmu filozoficznego, rewidując założenia poznawcze metodyki naturalistycznej, a więc głównie tainizmu, wystąpiła także przeciwko usunięciu wartościowania z zakresu badań nad literaturą. Tezy swoje metodologiczne tej szkoły opierają na pewnej filozofji, będące podstawą tak zwanej, od Diltheja, nauki o duchu, której częścią jest nauka o literaturze.

Tok ich rozumowania jest mniej więcej następujący: natura, jako objektywny, niezależny od podmiotu poznającego system sił materjalnych, jest zjawiskiem samem w sobie istniejącem, niezależnem od ludzkich czynności i ludzkich systemów wartości. Natomiast kultura, jest to systemat wartości przez człowieka wytworzony, w stosunku do których człowiek czynnie zajmuje pozytywne lub negatywne stanowisko. Cechą więc zasadniczą rzeczywistości humanistycznej, w odróżnieniu od rzeczywistości przyrodniczej jest wartość. Poznanie jej więc musi być oceniające.

W polskiej metodyce literackiej na stanowisku pozytywizmu stanęli dwaj głównie teoretycy Chmielowski i Grabowski, stawiając nauce o literaturze postulaty poznawcze, zbliżone do przyrodniczych, żądając poszukiwania praw przyczynowej zależności, genetycznego wyjaśniania, skutecznie walcząc temi wymogami z dyletantyzmem i werbalizmem dotychczasowej refleksji nad literaturą.

W nowszych jednak czasach w metodyce polskiej zaszła pod tym względem radykalna zmiana — teoretycy i metodologowie wystąpili z żądaniami wartościowania i oceniania faktów literackich, przez badaczy, przywracając nauce o literaturze dawny charakter normatywnej krytyki. Manfred Kridl naprzykład w książce „Krytyka i Krytycy" (Warszawa 1923) przesądza z niesłychaną dogmatycznością, idąc ślepo i bezkrytycznie za teoretykami niemieckimi: „nauka historji literatury jest inna, niż nauki przyrodnicze, sam materjał, cel jaki sobie stawia zmusza ją do konieczności oceniania, określania wartości, stawiania pewnych norm, imperatywów, wzorów i ideałów" (str. 48).

Mniej dogmatycznie i z mniejszem uczuciowem zabarwieniem pewności, nie mniej jednak kategorycznie, sprawę tę rozstrzyga Juljusz Kleiner (Szkice z zakresu filozofji i literatury, Warszawa 1925): „W przeciwieństwie do poznania przyrodniczego, poznanie rzeczywistości ludzkiej jest nie tylko wyjaśniające, ale i oceniające i ma dzięki temu charakter normatywny" (str. 169).

Argumenty jednak, jakiemi zwolennicy wartościowania w naukach humanistycznych się posługują, polegają na pewnem nieporozumieniu, nie mówiąc już o tem, że implikują bezwzględne objektywne istnienie wartości (tezę tę wysunął Rickert), co przeczy w zupełności empirycznie danym faktom.

Przeciwstawność kultury i natury, zupełnie słusznie przez nich podnoszona nie może być jednak prowadzona, aż poza granice jednej i drugiej, nie może więc być przenoszona na zakres treści myśli poznawczej.

Istnieje w metodologji pewne jasne pojęcie naukowego wyjaśniania, które jest niezależne od przedmiotu poznania, bowiem nie jest ono dedukcyjnie z niego wyprowadzone, ale jest po prostu systemem naszych postulatów poznawczych, determinujących charakter naszego dążenia poznawczego. To pojęcie naukowego wyjaśniania, polegające na momentach analizy, generalizującego porównania, przyczynowej zależności, stosuje się zarówno do rzeczywistości przyrodniczej, jak i do świata kultury, choć nierównym jest w obu wypadkach stopień ścisłości wyników badania, jako że w rzeczywistości humanistycznej obok faktów powtarzalnych, przyczynowo uwarunkowanych istnieją zjawiska indywidualne i twórcze, które za pierwszym wypadkiem pojawienia się, nie przedstawiają możliwości naukowego ujęcia. Nierównym jest także stopień prawdopodobieństwa wniosków, bowiem w rzeczywistości kulturalnej w każdej chwili zajść mogą zjawiska nieprzewidziane, będące wynikiem samorzutnej działalności ludzkich podmiotów. Równym natomiast jest w obu wypadkach stopień pewności, a raczej niepewności, bowiem obie wiedze przyrodnicza i humanistyczna są porówni wynikami opracowania faktów, danych empirycznie, przez metodycznie uwarunkowaną myśl poznawczą; metodyczne zaś postulaty w obu wypadkach są z jednej strony apriorystycznie implikowane, z drugiej zależne od całego kompleksu historycznych warunków, w których się pojawiają, są więc względne. Nie ulega już dzisiaj wątpliwości, że rzekoma oczywistość i pewność przyrodoznawstwa jest zwykłą tylko legendą.

Otóż błąd teoretyków niemieckich, a za nimi błąd Kridla i Kleinera polega na tem, że podsuwają oni pod system poznawczy, który nazwać możemy ideałem poznania, te systemy dążności rozmaitego typu, jakie znajdują w rozmaitych wytworach kultury, będących przedmiotem ich badania. Argument zaś, że świat kultury, jako świat wartości wymaga, iżby poznawanie jego musiało mieć charakter wartościujący, jest takim samym sofizmatem, jak naprzykład twierdzenie, że wiedza przyrodnicza, jako wiedza o przedmiotach materjalnych musi mieć charakter materjalny. (Por. Znaniecki: Wstęp do socjologji, Poznań 1922, str. 17—21).

Cały ten kierunek w metodyce, którego usiłowaniem jest uratowanie bezwzględnego istnienia wartości, jest zupełnie bezpłodny i wręcz szkodliwy w zakresie naukowego wyjaśniania faktów, którego jedyną bezwzględną zasadą, jest właśnie zasada względności. Jeżeli rzeczywiście chcemy, aby nauki humanistyczne w przyszłości dały takie rezultaty w opanowywaniu myślowem rzeczywistości, jakie obecnie dają nauki przyrodnicze, to pierwszym naszym obowiązkiem jest właśnie walka z temi idealistycznemi koncepcjami nauk humanistycznych, które prowadzą do eliminacji tych właśnie metod, które sprowadziły tak imponujący rozkwit przyrodoznawstwa i techniki współczesnej.

Jak więc, w świetle powyższych rozważań, przedstawia się sprawa wartościowania w nauce o literaturze? Historja literatury posługuje się ustawicznie rozmaitemi kryterjami, poetyka tradycyjna, to znaczy przed-psychologistyczna, była także nauką wartościującą i normatywną. Nauka literatury przyjmowała kanon piękna, określała ideał dzieła literackiego i jego normami i sprawdzianami klasyfikowała i wartościowała wszystkie utwory literackie. To stanowisko jest niemożliwe do utrzymania, wobec faktu, uświadomionego przez wiedzę, tak zwanej historycznej względności wszelkich wartości literackich. Fakt ten wyraża się w indukcja stwierdzonej realnej różnorodności systemów wartościowania utworów literackich, oraz w stwierdzenia zasadniczej niesprowadzalności tych systemów do jakiejś jednej bezwzględnej zasady. Istnieje cały szereg „bezwzględnych" zasad, czyli objektywnie niema bezwzględnej zasady.

Ale zagadnienie nasze na tem się nie wyczerpuje. Przedewszystkiem zagadnienie wartościowania, oceny, to kwestja porównania. Porównanie zaś wymaga trzech członów: dwu porównywanych ze sobą przedmiotów i kryterjum. Przyjąwszy literaturę jako świat elementów literackich i ich typowych układów, w związku z zagadnieniem wartościowania, czyli oceniającego porównania możemy rozróżnić trzy możliwe wypadki. Po pierwsze: porównywamy dwa układy ze sobą; po drugie: porównywamy dwa elementy ze sobą; po trzecie: porównywamy element z układem (sformułowanie tymczasowe).

Wypadki pierwszy i drugi wykluczają możliwości wartościowania. Nie mamy bowiem żadnej dostatecznej racji, któraby pozwalała np. wyżej cenić epikę od liryki (wyp. 1), lub symbol od metafory (wyp. 2). Trzeci jednak wypadek umożliwia stosowanie objektywnie istniejących sprawdzianów. Wykazuje to bliższa analiza pojęcia układu.

Układ literacki jest pewnym związkiem wartości literackich, jako zaś związek jest świadomie tworzony, jako zamknięty, to zaś implikuje pojęcie pewnego systemu estetyczno-literackiego. Każdy układ posiada swój system estetyczny, czyli sprawdzian estetycznego oddziaływania. Punktem wyjścia tego sprawdzianu jest zawsze pewien zamiar artystyczny, czyli przewidzenie osiągnięcia zamierzonego efektu, całość zaś tworzy tak zwaną strukturę intencjalną układu literackiego.

W związku z tem powstają dwie możliwości objektywnego wartościowania: po pierwsze: ocenianie wartości literackiej, jako elementu układu z punktu widzenia celowości jej w stosunku do zamiaru artystycznego, czyli ujęcie jej stosunku do wytworzonego, a postulowanego intencjonalnie efektu, oraz po drugie: wartościowanie dwu elementów literackich, jako możliwych składników układu, z punktu widzenia sprawdzianu tego układu. Naprzykład: w pierwszym wypadku istnieje możliwość objektywnego wartościowania epizodów w tragedji, z punktu widzenia zamierzonego wrażenia jedności akcji, albo w drugim wypadku możliwość objektywnego wartościowania elementów opisowego lub opowiadającego z punktu widzenia postulowanej żywości wrażenia epiki.

Te dwie możliwości prowadzą do dwojakiego rodzaju wniosków ogólnych, a są one dlatego możliwe w nauce i objektywne, bowiem wyzyskują istniejące objektywnych w systemie literatury kryterjów i sprawdzianów, składających się na tak zwaną strukturę intencjonalną, w przeciwieństwie do morfologicznej, układu literackiego, oraz stosuje się je indukcyjnie, a nie apriorycznie, zależnie, a nie bezwzględnie. Wnioski ogólne pierwszej kategorji prowadzą do ustalenia hierarchji elementów literackich z punktu widzenia pewnego zamierzonego efektu, drugiej kategorji do ustalenia hierarchji układów, z punktu widzenia skuteczności, osiągnięcia, a postulowanego efektu. Pierwsze wnioski są sądami teoretycznemi, drugie — historycznemi.

W związku jednak z pewnością sądów pierwszej kategorji nasuwa się pewna zasadnicza wątpliwość. Aby móc oceniać element z punktu widzenia efektu układu, trzeba wykazać realną funkcjonalną zależność elementu i efektu. Sprawa ta prowadzi do rozpatrzenia zagadnienia przyczynowego związku pomiędzy elementami morfologicznemi i intencjonalnemi układów literackich. Zagadnienie to jednak rozstrzygnąć można tylko w związku z uwzględnieniem zmian zachodzących w zamkniętych układach, co stanowi przedmiot osobnego działu poetyki, tak zwanej dynamiki poezji. Dopiero jednak stworzenie drogą przyczynowego ujęcia, zależności funkcjonalnej i nomotetycznej, pomiędzy poszczególnemi elementami morfologicznemi i intencjonalnemi układów literackich, pozwoli na formułowanie i ustalanie hierarchji elementów z punktu widzenia zamierzonego efektu, a więc umożliwi wartościowanie w nauce o literaturze, oparte na naukowych podstawach.

WOJCIECH BĄK

Na stupiędziesięciolecie śmierci Woltera

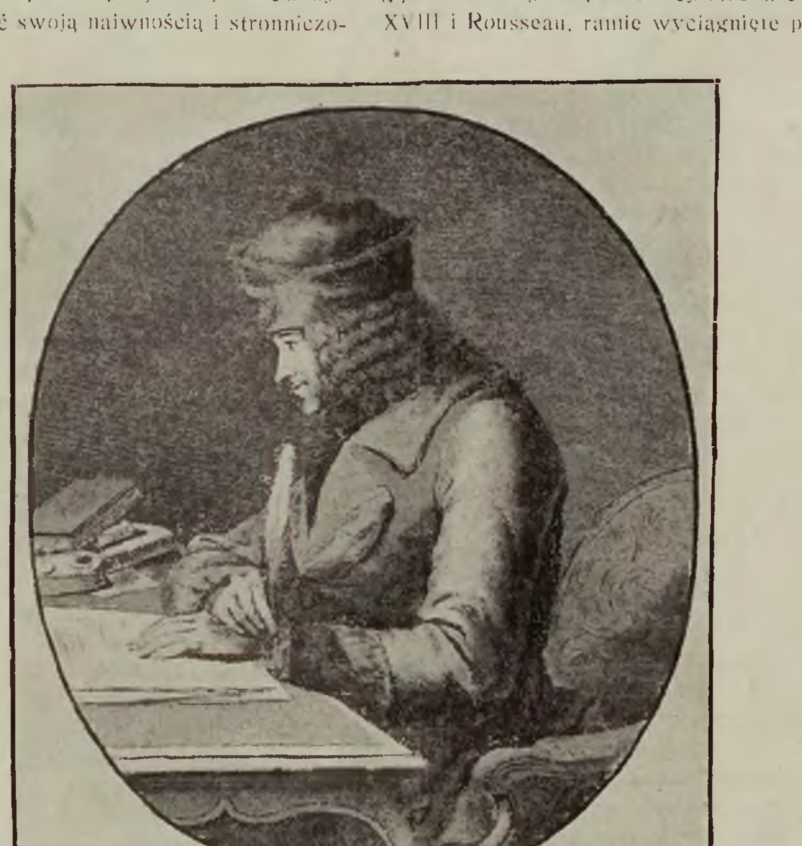
150-lecie śmierci Woltera, obchodzone w tym roku w całym świecie kulturalnym, daje doskonałe świadectwo o tem, jaki jest nasz stosunek do tego bezsprzecznie wielkiego pisarza francuskiego. — Wolter, stanowiący chlubę prawdziwą literatury francuskiej, będący jednym z jej najwspanialszych pisarzy, nie budzi w nas ani entuzjazmu, ani rozgoryczenia. Dalecy jesteśmy, jakże ogromnie dalecy, od bałwochwalczego uwielbienia, które go otaczało w wieku 18-tym, lecz niemniej dalecy jesteśmy od rozgoryczenia, które dzieła jego budziły w wieku 19-tym. Któżby się bowiem z nas zgadzał z tyradą retoryczną Wiktora Hugo (drukowaną w dodatku literackim do „Głosu Prawdy" z dnia 3 bm.), tego romantyka, tkwiącego po same uszy w epoce oświecenia, lecz niemniej któżby uznał za decydujące sformułowanie stosunku swego do Woltera płaczliwy grymas Musseta w „Rolla". Wolter nie budzi w nas żywszego uczucia sympatji, lub oburzenia. Jest on nam obojętny. Idee jego, dopóki były ideami żywotnemi mogły budzić żywsze zainteresowanie uczuciowe, ale dziś, kiedy okazały się albo niewystarczającemi, albo wręcz fałszywemi, nie mogą budzić w żyłach naszych żywszego krążenia krwi.

Wolter stał się dziś klasykiem i to z tego rodzaju klasyków, którzy stanowiąc epokę w dziejach kultury ludzkiej, budzą zrozumiałe zainteresowanie historyków kultury i literatury, ale nie oparłszy się naporowi czasu przedstawiają się niespecjalistom i nienaukowcom, jako olbrzymie zwaliska, niegdyś potężnych zamków, a dziś walących się w gruzy.

Powodem tego tak szybkiego i gruntownego oddalania się od Woltera jest jego ideologja, nie zajmująca się, jak u wielkich geniuszów, rozwiązywaniem wiecznych konfliktów, toczących się w sercu ludzkiem, lecz zajęta prawie że wyłącznie życiem społecznem i politycznem, uwarunkowanem istnieniem danego ustroju państwowego. Rozumiemy, jak bardzo wielkie zainteresowanie budzić musiało każde wystąpienie tego zręcznego szermierza słownego, w czasach, kiedy cel tych wystąpień istniał konkretnie, lecz obecnie, kiedy ustrój społeczny tak odmiennie się przedstawia, dowcipy jego kąśliwe trafiają w próżnię. Problemy Woltera nie są naszemi problemami, choć się napozór wydają identycznemi. Wskutek tego rozwiązania ich nie mogą nas zadawalać, a przeciwnie rażą nas niepatrywań społecznych, lecz przedewszyjednokroć swoją naiwnością i stronniczością. Nie odnosi się to tylko do jego zasikiem do religijnych, które chyba dziś już nikogo nie przekonują, a również do estetycznych. W całej swej ideologji nie wyrósł Wolter ponad swój wiek. W tem była jego siła niegdyś, obecnie zaś jest w tem jego słabość.

Już przedtem mówiliśmy, że Wolter, mimo wszystkie swoje wady, będzie zajmował, a nawet musi zajmować głęboko historyków kultury i literatury. Człowiek, stanowiący tak pod względem umysłowym, jak i pod względem moralnym syntezę całej epoki kultury europejskiej, musi być, jeśli się go historycznie traktuje, traktowany z najwyższą powagą i ścisłością. On, teraźniejszość wieku XVIII i Rousseau, ramię wyciągnięte ponad potopem rewolucji ku przyszłości, romantyzmowi, stanowią dwa tak ważne czynniki w kulturze nowoczesnej, że bez bliższego ich poznania stałaby się niezrozumiałą.

Czyżby jednak Wolter dla niespecjalistów mógł być źródłem przyjemności estetycznej i zainteresowania? Bezsprzecznie tak. Ale nie Wolter, o którym powyżej mówiliśmy, Wolter myśliciel, Wolter ideolog. Nie szukajmy w nim rozwiązań spraw życiowo nas najgłębiej obchodzących, moralnych, bo Wolter do rozwiązywania ich nie był zdolny. Nie szukajmy w nim rozwiązań problemów społecznych; konflikty społeczne nasze są inne od konfliktów, występujących za czasów Woltera i tak różne od nich, że odpowiedzi jego na nasze zapytania są fałszywe. Jest jednak jeszcze Wolter artysta i to artysta, jeden z najświetniejszych, jakich ludzkość wydała. Przestając być dla naszej epoki drogowskazem, staje się on nam coraz bliższy i milszy, jako mistrz słowa, giętkiego jak stal, lśniącego jak strumień przejrzysty i jak słusznie Wolter sam dodaje: bo płytki.



Wolter w Ferney w r. 1765 według sztychu współczesnego.

Artyzm zaś jego nie okazuje się w jego dziełach par excellence literackich, a więc we wszystkich jego poematach lirycznych, dramatycznych i epickich, gdzie, najwięcej w epice, najmniej stosunkowo w liryce, panuje gładko ulizana pseudoklasyka, lecz w jego powiastkach filozoficznych, a przedewszystkiem w jego listach, arcydziełach dobrego smaku, prostoty, jasności i niewymuszoności prawdziwie attyckiej. Nie w tragedji, największej dumie Woltera, którem się zdawało, że stanie się Sofoklesem nowoczesności, udało mu się osiągnąć ideał harmonji i piękna, występujący u klasyków greckich, lecz właśnie w setkach listów do setek osób najwpływowszych, najinteligentniejszych i najgłębszych jego wieku. Czytając jego listy doznajemy najwyższej przyjemności bezpośredniego obcowania nietylko z człowiekiem — epoką, lecz przedewszystkiem z żywym człowiekiem. W listach tych czujemy krążenie krwi, czujemy, że oto stykamy się osobiście z człowiekiem żyjącym, który w elegancki, bezpretensjonalnie arystokratyczny sposób pokazuje nam swoje serce ludzkie, pełne szlachetności i małych podłostek, oraz swój mózg, w żadnym wypadku najgłębszy, lecz najgiętszy, jaki znamy.

Dopiero po przeczytaniu tych listów rozumie się dlaczego, ktoś powiedział o Wolterze:

„Jest to talent, któremu tylko trochę było trzeba, aby być geniuszem!"

Loża

WOJCIECH BĄK

Skoroś me serce...

Skoroś me serce w usta Twe zamienił, Panie,
To nie daj mi się w ciągłych cierpieniach rozdzierać,
Lecz zamień cudem krew mą w pieśń, słowo Twe złote,
Bez której żyć nie mogę, a z którą... umieram.

Ty nie bacz, czy rozkruszysz mi serce Twym śpiewem,
Bo jeśli Ty nie zniszczysz, to się zniszczy samo,
Z tęsknoty za Twem słowem, za celem istnienia,
Z każdym dniem, coraz głębiej sięgającą raną.

A może płuc Twych oddech znajdzie godne ujście
I zagrzmi mojem sercem, jak trąbą Twych gromów?
Podaję Ci na dłoniach, weź je, dmij w nie z siłą,
Naładuj piorunami, lub zdepc je wśród sromu.

Ah, wystrzelę z mego serca, jak z złotej armaty,
Jak kule słowo Twoje — niech pędzi, niech płynie!
Zrób próbę ostateczną! Błagam Cię na klęczkach,
Niech się rozpocznie życie, lub niech wszystko zginie!

JÓZEF KISIELEWSKI

Ściana

Biała i twarda stoi przede mną ściana,
Patrzy na mnie niezabliźniona rana.

Do krwi rozdzieram szalejące palce,
Które nie ugną się, a zginą w walce.

Biała, bielutka, prosta, gładka ściana —
Jak wielka niegojąca się od dawna rana.

Po jej szczelinach krew spływa bezsilna
I beznadziejność straszna i mogilna.

A w szalejącym smutku patrzą błędne oczy,
Czy kiedyś, kiedyś krew mur twardy stoczy.

ALEKSANDER JANTA-POŁCZYŃSKI

Chińska dzielnica

Na oczach białe światła — gołębie srebrzyste,
A w mózg wparł się wrzask tłumu — wąski, długi sztylet!
Myśli krwią żywą trysły i zbiegły się wszystkie
I przeirzały się wzajem żądłami nawylot.

W zmroku na niebie — łuna, a szum w megafonach
Mówi o wielkiem mieście i wieść krzyczy w przestrzeń!
Cóż my mamy powiedzieć, kiedy głos nasz skonał,
Spalony ciasnych ulic zatrutem powietrzem.

O! jakżeś piękne miasto — w szale, w tym szale tłumów...
Pierś nasza jest za ciasna, oddychać już nie może —
Kto tu śmie mówić cicho? — nikt ciszy nie rozumie!
Prędko! Może zdążycie!? W chińskiej dzielnicy — pożar!

JADWIGA POPOWSKA

List ze wsi

Noc, stojąca na dworze, w czarnych włosów atłas
Włożyła sierp księżyca, niby srebrny grzebień.
Przez okno ćmy wpadają, lecące do światła.
Bez pachnie. Grają żaby. List piszę do ciebie.

Jutro — (ty jeszcze o tem nic wiedzieć nie będziesz)
Szpiegując twoje imię na mojej kopercie,
Pieczęcią list naznaczą w pocztowym urzędzie
I powiozą go daleko w innych listów stercie.

Do miasta twego przyjdzie wcześnie, przed wieczorem,
Rzucą go na stół czyjeś ręce nieostrożne.
W krzyku nocy idącej, w świetle latarń chorem
Będzie czekał na ciebie, cierpliwy i trwożny.

Wrócisz późno, zapewne dopiero nad ranem,
Niosąc woń cudzych perfum i garść wspomnień zmiętych,
A mój biały list ze wsi podrzesz nieczytany,
Niepotrzebny nadprogram: miłość z atramentu.

TADEUSZ MARKOWSKI

Tragiczny fetysz

Przychodzą w długich szatach,
w szatach jak boleść długich.
Twarze, jak nudne modlitwy,
jedne podobne do drugich.

Przynoszą w ogromnych oczach
łzy — tobie, boski fetyszu,
Jakżeż nie mają w cię wierzyć,
w ciebie, co jesteś ciszą.

Jakżeż nie mają bać się
twej twarzy, twarzy niezmiennej.
Wszak nie masz serca, jak ludzie,
wszak jesteś cały kamienny.

Ale ja dziś rozumiem,
rozumiem może za dużo,
Że ta kamienna boskość
musi cię strasznie nużyć.

Styszę, jak żebrzesz o usta,
aby móc krzyczeć, żeś zbrodniarz,
Że najlichszego serca
zazdrościsz w biednym przechodniu

Że nic a nic nie rozumiesz,
że trzeba skończyć raz z tem.
Bo owo boskie milczenie
jest najstraszliwszem kłamstwem.

Przychodzą smutni ludzie,
tłum się przelewa po tłumie,
Nikt nie wie, że fetysz płacze,
płacze, że płakać nie umie.

JAN ULATOWSKI

Czysta liryka w filmie

Mówić o kinie, stało się już dziś, niestety, kwestją snobizmu. Snobizm ten byłby może pożądany, gdyby rzeczywiście, jak to się wydaje pewnemu poznańskiemu publicyście, wynikiem jego był „kinowy sposób myślenia". Lecz to nieprawda, a u podstawy tego nieporozumienia tkwi wieloznaczność pojęcia kinowości. Kto nie wie, że myślenie kinowe jest dość ściśle określoną właściwością pewnego typu wyobraźni artystycznej, łatwo obejmie tem pojęciem wszystkie te popularne przejawy kultury filmowej, które wytworzyły się przez doskonałą, z punktu widzenia teoretycznego, przystosowalność współczesnej produkcji kinematograficznej do świeżo wytworzonych warunków społecznych, czyli, poprostu mówiac, które wywołał brak smaku w masach oraz spryt fabrykantów filmowych. Przejawy te zaś są naprawdę zastraszające, tem bardziej, że nie maja absolutnie nic wspólnego z motywami artystycznemi. Dlatego też właśnie ta dziedzina współczesnego życia kulturalnego powinna być badana przez socjologa, a nie przez estetyka. Lecz pojęcie kinowości, zanim zostało przez nieświadomych rzeczy publicystów użyte popularno-socjologicznie, już było wcale konkretnem pojęciem estetycznem. Dla wybrnięcia z tego rzeczywiście przykrego chaosu pojęć proponowałem już kiedyś rozróżnienie kinowości i „kintopowości", przyczem pierwsza byłaby teoretyczno-estetycznym terminem psychologji wyobrażeń artystycznych, druga zaś praktyczno-aktualnem oznaczeniem pewnego zjawiska kulturalnego, charakteryzującego się degeneracją smaku estetycznego oraz szeregiem nowych przejawów upowszechnienia niektórych dziedzin publicznego życia.

Współczesny więc snobizm filmowy rozwija niebezpieczny dla umysłowej kultury przyszłości, kintopowy sposób myślenia. Publika zna dziś dopiero kintop, a kina przeważnie wcale nie rozumie. Istnieje coprawdo dość znaczna ilość wyjątków od tej reguły, ale, jeżeli przyjrzeć się im bliżej, okaże się naprzód, iż wyjątki te odnoszą się przeważnie do filmów groteskowych i fars, a powtóre, że nawet i tu niema mowy o zrozumieniu. Przeciętny widz śmieje się z Chaplina, ale go nie rozumie. Z tego wynika, że istniejące już dziś prawdziwe kino wyłudza powodzenie tylko podstępem, albo zdobywa je — szczęśliwym zbiegiem okoliczności. Nie można więc ustalać np. takiej reguły, że film, który ma powodzenie, nie jest filmem kinowym ale wolno powiedzieć bez ryzyka, że nawet kinowy film ma powodzenie wcale nie przez swą kinowość. „Wschód Słońca" Murnau'a był jednym z najidealniej kinowych filmów, lecz, ponieważ poza kinem nic w nim nie było, a więc ani drastycznej sensacji, ani taniego sentymentalizmu (jak w okropnem „Siódmem Niebie"), więc film ten nie miał powodzenia.

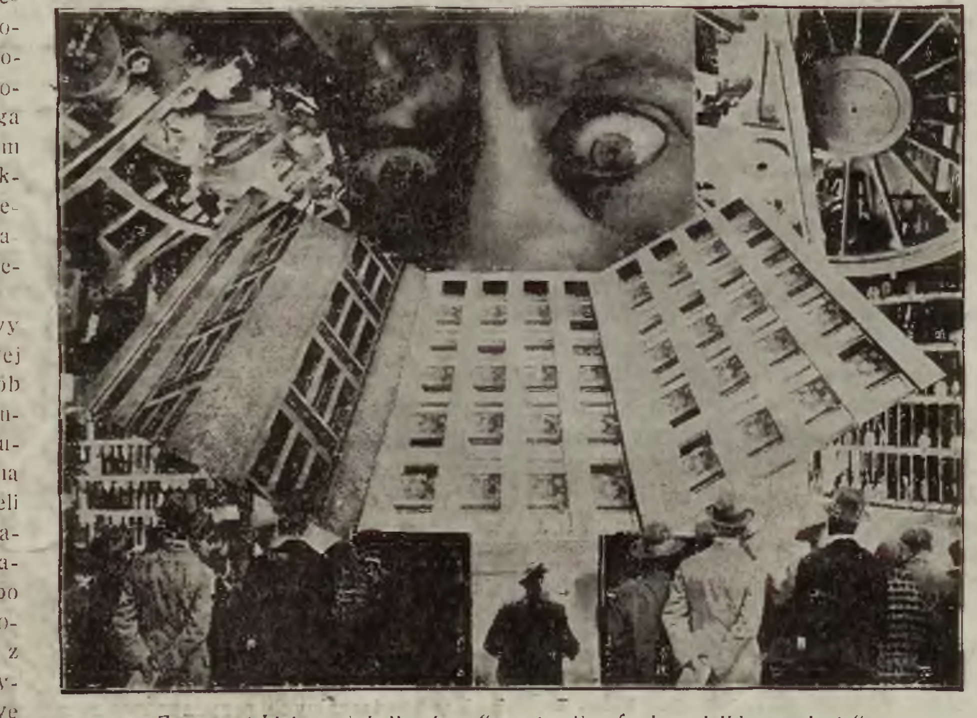
Ustalenie cech kinowości artystycznej wyobraźni dałoby się dziś dokonać tylko intuicyjnie, brak bowiem ściśle naukowo opracowanego materjału, z któregoby określenie tych cech dało się wywieść. Szereg estetyków próbował też już sprecyzować taką intuicyjną definicję. Nie zrobił tego Konrad Lange, który był (w swej książce „Das Kino") najbliższy naukowemu ujęciu tej kwestji, a nie zrobił z tego samego powodu, dla którego nie udało się to również Irzykowskiemu, to jest ze zbytku obawy o losy innych sztuk, dla których kino stanowi ekonomicznie konkurencję. Rozumowanie Langego z rozdziału wspomnianej książki, zatytułowanego „Aesthetisches" warto jednak doprowadzić konsekwentnie do końca od tego miejsca, w którem Lange nagle skręcił w bok, gdy się spostrzegł, że zdąża raczej ku affirmacji, niż ku negacji kina jako sztuki.

Lecz nam w tej chwili nie chodzi wcale o ustalenie owej kinowości wyobraźni artystycznej. Zamierzamy raczej sprecyzować pojęciowo dwie cechy tej wyobraźni, to znaczy opisać i zdefinjować jedną z artystycznych możliwości kinowego tworzywa.

Artystyczne próby w dziedzinie kina są dziś coraz rzadsze, co gorsza, dawni nowatorzy i twórcy kinowej formy złożyli broń, skapitulowali wobec obojętności i niewzruszoności motłochu. Prawie wszyscy wielcy zeszli do poziomu przeciętnych fabrykantów tandety. Coprawda, nieustalenie autorstwa filmów utrudnia, jeżeli wprost nie uniemożliwia wydawania sądów w tej kwestji. Bo może filmy de Mille'a, Lubicza i innych były utworami wcale nie tych reżyserów, ale scenarzystów? Może „upadek" ich jest poprostu tylko odsunięciem się od współpracy z nimi tych pisarzy, którzy poprzednio dostarczali im, kto wie, czy nie bardzo szczegółowych scenarjuszy? — Trudno bowiem uwierzyć, żeby n. p. „Trzy serca" i „Burłak z nad Wołgi" były dziełami tego samego umysłu. Jest między niemi zbyt wielka różnica we wszystkiem, w smaku, w subtelności psychologicznej, w talencie dramaturgicznym, w inwencji reżyserskiej i wreszcie w rutynie filmowej. O Lubiczu, żeby przytoczyć jeszcze jeden przykład, wiadomo, że do „Cesarzowej", „Kusicielki" (z Monte Blue i Adolfem Menjou) i do kilku innych dobrych jego filmów pisał mu scenarjusze Hans Kraely. Lecz „Taki jest Paryż" i „Wachlarz Lady Windermere" stoją tak bardzo poniżej tamtych utworów, że doprawdy trudno przypuścić, żeby je mógł stworzyć ten sam człowiek. A może wreszcie nie od reżysera ani od scenarzysty (który przecież w Ameryce przeważnie tylko szkicu fabuły i charakterystyki postaci dostarcza, a to, jak wiadomo, prawie żadnej nie odgrywa roli przy ocenie wartości gotowego filmu, gdyż od fabuły daleko ważniejsze są stylistyczne chwyty poszczególnych scen), może wartość filmu zależy poprostu od — pomocnika reżyserskiego, którego przecież na żadnym plakacie się nie wymienia? Te stosunki domagają się uregulowania ze względów zasadniczych, choćby dlatego, żeby nie utrudniać orjentacji bardziej kulturalnej publiczności, oraz, żeby umożliwić stworzenie nareszcie naukowej historji sztuki filmowej, etapy zaś tej historji stanowić chyba będą twórcy filmowi. Trzeba więc wiedzieć napewno, czy twórca naprzykład „Wschodu Słońca" jest F. W. Murnau czy Karol Mayer.

Dalej pojawiło się dwóch reżyserów rosyjskich, Eisenstein („Kniaź Patiomkin") i Pudowkin („Ostatnie dni Piotrogradu") którzy wnoszą do kina nowy zupełnie, futurystyczny, rzec można, temperament. Wreszcie wykwita gdzieś w Europie subtelny Razumnyj („Romans z kontrabasem" i „Książę czy błazen"). Ale wielkie, naprawdę nowe słowo miał powiedzieć dopiero Walter Ruttmann. Jego „Symfonja wielkiego miasta" poprzedzona była coprawda „Dziejami banknotu" Bertolda Viertla, „Niespodziankami światła i ruchu" Stefana de Beaumont oraz szeregiem własnych eksperymentalnych próbek, lecz zasługę spopularyzowania idei tego gatunku kina jemu wyłącznie przyznać trzeba.

Popularnie mówiąc, zamierzeniem Ruttmanna było zobrazować syntetycznie życie całego dnia wielkomiejskiego. Zadanie napozór suche, reporterskie, nie pociagające artystycznie. I taką też jest większa część „Symfonji wielkiego miasta". Dwa tylko usiłowania artystyczne mogą w takim reporterskim filmie znaleść zastosowanie, i oba też Ruttmann zastosował. Pierwsze, to piękno fotograficznej kompozycji każdego poszczególnego obrazu, drugie, to ta dość ciasna w skali rytmizacja ruchów w kolejności obrazów. Piękno fotograficzne kompozycji nie trudno było osięgnąć, zważywszy, że maszyna jest dziś motywem o dość silnej emocyjności, a maszyn pokazał Ruttmann bardzo wiele. Rytmizacja ruchów w większej, reporterskiej części filmu polegała przeważnie tylko na tem, że po obrazie, w którym przeważały ruchy z lewej ku prawej stronie ekranu, następował obraz o ruchu z prawej ku lewej. Ponieważ zaś trwanie poszczególnych obrazów było równe, ponieważ film toczył się naprzód skokami o tej samej długości, więc metoda rytmizacji przyczynić się mogła wcale nieźle do zawiązania w widzu czegoś w rodzaju uczucia muzycznego, uczucia, w reporterskiej części, dość monotonnego. Lecz sama ta intencjonalna muzykalizacja określa bardzo ściśle charakter całego filmu i pozwala do pewnych jego partyj podejść z gotowem kryterjum.



Z europejskiej produkcji „Foxa" p. t.: „Symfonja wielkiego miasta".

Pomijając jednak te wątpliwości, można kilka zupełnie pewnych rzeczy wbrew istniejącym trudnościom dość dobrze ustalić. I tak niewątpliwą jest rzeczą, że Gance, wielki twórca „Koła Udręki" w „Napoleonie" sprzedał swój talent na szmelc w kuźni kapitału. Skoro więc taki szczery artysta, inicjator i tej także dziedziny kina, o której przyjdzie nam mówić poniżej, mógł tak sromotnie upaść, czemuż nie miałoby się to nieszczęście zdarzyć innym?

Lecz na miejsce ustępujących wielkości przychodzą nowe. Coprawda Dupont już po pierwszym swoim wielkim filmie przeszedł w stan apatii (mdłe „Kochaj mnie a świat będzie moim", po rewelacyjnem w swoim czasie „Variété"), ale za to wypłynął przedewszystkiem Murnau, wsławiony „Faustem", obarczony wielką odpowiedzialnością artystyczną po „Portierze hotelu Atlantic" i wreszcie kanonizowany po „Wschodzie Słońca".

Muzyka widzialności, oto kierunek twórczości filmowej, wcale zresztą nie tak nowy, bo termin ten ukuł już kiedyś — Irzykowski, ale za to od pewnego czasu coraz wybitniejszy. Już tytuł ruttmanowskiego filmu narzuca związek tego utworu z ogólną tendencją wewnętrznego umuzykalnienia kina.

Nazwa symfonji widzialności należy się omawianemu filmowi tylko w pierwszej jego części, od abstrakcyjno-rysunkowego wstępu do przybycia pociągu na dworzec. Druga ciekawa scena, spotykająca się gdzieś około środka, scena samobójstwa, należy już do innego gatunku kina, jej podobieństwo do muzyki widzialności jest tylko pozorne. Lecz o tem niżej.

„Symfonja wielkiego miasta" zaczyna się zdjęciem wody w cieniu. Nie wiadomo, czy to staw, jezioro czy poprostu sadzawka. Widać tylko lekko falującą wodę, na której gra światło. Tego światła jest na niej coraz więcej, aż wreszcie ekran wybiela się zupełnie i na czystej płaszczyźnie ukazują się czarne i białe poziome pasy różnej szerokości które to się rozszerzają, to zwężają, wypływają z ekranu lub mnożą się i narastają, powtarzając w ten sposób poprzednią grę świateł na wodzie w rzeczywistości abstrakcyjnej, w świecie ożywionej geometrji.

Po tem przygotowaniu następuje rzecz niemniej piękna — pęd pociągu, który zbliża się do miasta. Pociąg zdejmowany jest przeważnie subjektywnie, to znaczy tak, że w ruchu jest na ekranie to wszystko, obok czego lub po czem pociąg przebiega. Podobną próbę mieliśmy kiedyś w „Kole Udręki", a także w „Buncie krwi i żelaza" Trystana, lecz, choć w tym ostatnim filmie pęd pociągu miał emocjonalne wzmocnienie przez napięcie związanej z tym pędem akcji dramatu, wrażenie jego było o wiele słabsze, jak wrażenie pędu w „Symfonji". Ruttmann umiał ten pęd muzycznie wystopniować, umiał odmieniać nietylko tempo i rodzaj ruchów, ale przez ciągłą zmianę mijanego krajobrazu osiągał bardzo interesujące nasycanie atmosfery coraz konkretniejszemi assocjacjami życia wielkomiejskiego. Wieś przemieniała się zwolna w miasto, miasto nie wytrysnęło na ekranie odrazu, jak gotowe. W przebiegu opisanych tu wypadków dopatrzeć się można pewnej symboliki. Oto gra świateł na wodzie rodzi myśl o ruchu zaaranżowanego światła. Ta myśl tworzy ruch rzeczywisty, naprzód w przyrodzie, następnie, poprzez ruch szyn i pociągu, w mieście, do którego poprzez te etapy myśl dorasta.

Gdyby tak, jak ta pierwsza część, pomyślany był cały film, mielibyśmy arcydzieło, równe najwspanialszej muzyce. Lecz zboczone sympatje fotograficzne zabiły w Ruttmannie zmysł kinowy, który zaczął się teraz przejawiać w formie literackiej. Już pierwsze zdjęcia pustych ulic wielkiego miasta przygotowują ten proces. Te martwe, gładkie, od tyłu i od dna prześwietlone kenjony asfaltów i wysokich czarnych domów... Główne zaś ten wlokący się ulicą o godzinie 4-tej rano kawał porzuconego papieru. Efekt godny Chaplina! A wreszcie ponosi Ruttmanna, znudzonego własną koncepcją (choć scenarjusz pisał podobno także Karol Mayer), temperament demagogiczny, gdy zestawia w porze obiadowej nędzę z dostatkiem i ubóstwem. Zresztą może ta demagogja była nieświadoma. Ale nie ulega kwestji, że muzyka widzialności od tej chwili gdzieś się bezpowrotnie zapodziała. Film zaczyna pęcznieć literaturą.

Jak się wreszcie jednak okazuje, to odstępstwo od muzyki na rzecz literatury wcale nie jest niczem złem, przeciwnie, wydaje nawet bardzo ciekawe i rewelacyjne wyniki. Mówię o scenie samobójstwa. Budowa jej, pozornie muzyczna, przez psychologizm swej treści nabiera nowego znaczenia. Muzyka staje się liryką.

Szereg krótkich, urwanych obrazków zaznacza sytuację: do kanału, płynącego przez śródmieście, rzuca się z mostu zrozpaczona kobieta. Woda, most, twarz przerażona. A teraz, jeszcze przed właściwym faktem samobójstwa, optyczno-liryczna refleksja niejako, lub, jeśli kto woli, psychologiczne stopniowanie nastroju wizualnemi assocjacjami. Rozbiegani na wszystkie strony przechodnie, kapelusz, uciekający w poprzek jezdni, zawrotna jazda po karkołomnych skrętach kolejki ósemkowej, domy przelatują, dech nam zapiera w piersiach, nieledwie krzyczeć byśmy mogli. Niepokój wzrósł i wre już. Aż oto zostaje strącony w czeluść pewności i przygwożdżony raz na zawsze: plusk wody, tłum zestrzela się przy barjerze mostu, zady przechylonych gapiów.

Kompozycja tej sceny, przeprowadzona ściśle według zasad nowoczesnej techniki wiersza lirycznego, powinna stać się wzorem i punktem wyjścia dla nowych usiłowań artystycznych w kinie, a zarazem powinna sceptyków utwierdzić w przekonaniu, że właśnie film jest nową formą poetyckiego wyrazu, a kino dziedziną nieograniczonych możliwości twórczych dla poetów.

Dziewicza książka

P. Kosidowski rozpacza, że „w żadnem chyba społeczeństwie niema tyle (!) pesymistów co w polskiem", sam zaś przez swoją 44-stronicową broszurę namnoży ich conajmniej w dwójnasób. P. K. sam pisze: „siłą rzeczy musiałem ograniczyć się do subjektywnych poglądów noszących piętno pobieżnie nakreślonej improwizacji". Czytelnik, który dotrze do końca broszury, nie będzie miał autorowi za złe tej skromności i przykładnie także tym jego słowom: „Niewątpliwie praca moja stanowi bardzo skromny przyczynek do tych palących zagadnień..." A kto wie, może utwór p. K. wywoła taki skandal, że spełni się także i to jego marzenie, by mógł być zadowolonym „jeżeli zaktualizuje sprawę, która dotąd znajduje się w niezasłużonem zaniedbaniu"? Należąc do wyżej wspomnianych „pesymistów", osobiście ośmielamy się jednak w tę ostateczność wątpić.

Nieuświadomionem zamierzeniem p. K. było, jak można wnosić z przebłysków jasności, zdarzających się kilka razy na przestrzeni tych 44 stron, stworzenie czegoś w rodzaju estetyki radja. Od rozprawy z istniejącemi już w tym zakresie pracami wykręca się natchniony improwizator tem, że nie rozporządza „odpowiednią literaturą, na której mógłby wznieść zrąb swoich projektów i pomysłów..." Samemu jednak zamierzeniu odbiera co chwila rację bytu takiemi powiedzeniami: „Odkrycie estetycznych składników sztuki dźwiękowej wtedy jedynie pobudzi twórczość w tej dziedzinie, gdy znajdą się **ludzie obdarzeni prawdziwym talentem artystycznym..."** (str. 11) „Zależy już (!) **od reżyserskiej pomysłowości inscenizatora słuchowiskowego,** by treść akcji uwydatnić jak najplastyczniej i by dobyć z niej jak największą siłę emocjonalną". (str. 22) „Postęp techniczny słuchowiska zależy **od inwencji oraz inicjatywy ludzi, którzy szczerze, z zapałem będą się zajmować problemem radja".** (str. 26) **„Od trafnego jednakże instynktu** kierownika programowego zależy udatny wybór tworzywa..." (str. 42). Poco więc wogóle było pisać, panie Kosidowski, skoro wszystko zależy od nieprzewidzianej, nie dającej się z góry określić inwencji osobistej, od inicjatywy i talentu.

Mimo tych dziwnych, powiedzmy, „dziewiczych" zastrzeżeń, (p. K. wspomina na str. 15 o „problemach niemal dziewiczych"), nasz improwizator dużo mówi o prawach radjodramatu, które streszcza wreszcie na str. 15 w tem zdaniu: „zdolność asocjacyjna, zabarwienie liryczne i artystyczna konstrukcja zespołów dźwiękowych — są nieodzowne bo brak choćby jednej z tych cech pozbawia słuchowisko jego wartości". Nie pytajmy jednak o znaczenie tych „pojęć", jest ono bowiem prywatną tajemnicą natchnionego improwizatora. W panu Kosidowskim do dziś dnia pokutuje złośliwy bakcyl „zdrojowego" ekspresjonizmu. Pozwólmy się mu z tej choroby wyleczyć: czas zrobi swoje.

Conajwyżej zalecałaby się pewna izolacja, jeżeli już nie od społeczeństwa, to przynajmniej od pióra i od papieru.

j. u.

Zenon Kosidowski, Artystyczne słuchowiska radjowe. Poznań, 1928. Fiszer i Majewski Księgarnia Uniw.

Wiad. Literackie o Wyspańskim

Zatrważającem zjawiskiem jest wylew frazesów, jaki powoduje u polskich pisarzy powojennych sposobność mówienia o polskim pisarzu z ostatniego okresu niewoli. „Wiadomości Literackie" z 3-go czerwca poświęcają pełnych sześć stron druku Stanisławowi Wyspiańskiemu. — Obok smutnych, poronionych panegiryków Tetmajera i Or-Ota, obok bardzo objektywnych, pełnych interesującego materjału, wspomnień Adolfa Nowaczyńskiego, obok niezdecydowanego artykułu Emila Breitera, który zupełnie widocznie usiłuje wyzwolić się z pod tyranji impresjonistycznego i pseudo-filozoficznego frazesu, jaki hodowały poprzednie pokolenia krytyków literackich w Polsce, ale któremu brak kultury filozoficznej pozwala zaledwie balansować komicznie między ścisłością i uczuciowem zablagowaniem, dalej, obok bardzo trzeźwego i spokojnego artykułu Marji Dąbrowskiej (trzeba zaznaczyć, że wszystkie te prace mają nieszczęśliwy charakter bezosobowego i pozbawionego konieczności ględzenia „jubileuszowego" tak, że nasuwa się pytanie, poco wogóle „Wiadomości" wydawały ten numer specjalny), a wreszcie obok szeregu recenzyj i notatek, znalazły się także artykuły Wilama Horzycy pt. „Trud Wyspiańskiego", Wittlina „Wyspiański i skutki", Kaden-Bandrowskiego „Dar wieczności" oraz Tadeusza Sinki „Rozmowa mistrza ze śmiercią". Bądź co bądź poważne nazwiska pozwalałyby się spodziewać czegoś określonego, z obliczem. Czytelnika spotyka jednak przykre rozczarowanie.

Horzycę natchnęło wspomnienie Wyspiańskiego do napisania poematu prozą, i to poematu w najgorszej manierze pseudo-klasycznej, poematu, w którym można się popisać i bujnością fantazji, sypiącej olśniewającemi mitologicznemi, przenośniami i rozległością wiedzy filologicznej. Nie trzeba jednak przypuszczać, że wiedza ta choćby w minimalnym stopniu odbiera utworowi Horzycy charakter poetycki, przeciwnie, służy ona raczej pogłębieniu czy — pogrążeniu uczucia poetyczności. W dodatku filozoficznie tkwi Horzyca po same uszy w diltheyowskich „Geisteswissenschaften", co pozwala mu traktować całą literaturę polską jako jeden utwór i wiązać przyczynowo upadek Konrada mickiewiczowskiego z rzekomem odrodzeniem uczucia religijnego w twórczości Wyspiańskiego. Wilam Horzyca żyje w świecie samych abstraktów i to takich bezpłodnych, jak „Śmierć", „Noc", „Bóg" „Olśnienie" etc. etc. Czyta się to, i czyta, czytaćby można takich słów całe tomy i ani na chwilę nie uczułby się człowiek bogatszym. Słowa te płyną, szumią, wrą, ale gdzieś, za ścianą świadomości: dusza, że użyjemy odpowiedniego w tej atmosferze sposobu wyrażania się, dusza pozostaje martwa i conajwyżej na płacz jej się zbiera, na melancholję samotności. Czy, u kata, niema rady na grafomanię o pozorach wielkości? Porządny współczesny pisarz zamęcza się skrupulatną introspekcją, bada dostępne mu zjawiska życiowe i socjologicznie i psychologicznie i teorjo-poznawczo, a tu byle mydłek, wytrząsający z rękawa na każde zawołanie kilometrowe litanie („piękne", to prawda, ale puste!), dostaje niemal miesięczną pensję urzędnika za bite cztery szpalty tanich frazesów. Zdolność do lepienia słów w zdania, a zdań w okresy ,goła taka zdolność nie zasługuje na taką nagrodę!

Wittlin, który chyba nie zechce nam wmówić, że prawdę, zawartą w okrzyku: „O jak trudno w sztuce być bękartem!" wysnuł z refleksyj nad własną swą dolą, jaśniej już zdaje się widzieć sprawę, którą na dalszej szpalcie oświetla Kaden-Bandrowski jak błyskawicą, by po chwili zaćmić do reszty. Wittlin zrozumiał, że główną forsą Wyspiańskiego były słowa, pisane wielką literą, ale Wittlin nie wie, dlaczego tak było.

Wittlin uświadamia sobie złośliwość i grozę wpływu, jaki taka presja wywrzeć musiała na poddających się tej zarazie naśladowców minorum gentium. Wittlin bardzo jasno, dowcipnie i słusznie przeczuwa ostateczny (nareszcie!) koniec tej epidemji, ale Wittlin przecenia wartość poezji Wyspiańskiego i jej oryginalność. Wyspiański przestał być wielkim z chwilą, gdyśmy przestali myśleć słowami, pisanemi przez wielką literę (mój Boże, czy naprawdę przestaliśmy już wszyscy? masy zapewne tak, i to dawno, ale „die oberen Zehntausend", taki Horzyca np.?). Wyspiański — poeta był szarlatanem, może nieświadomie wyzyskującym uczuciowo-myślowe konjunktury.

Kaden-Bandrowski, po rozsądnym wstępie o odpowiedzialności za słowo pisarskie, zamąconym niepotrzebnie pierwszem zdaniem, zastrzeżeniem w sprawie stosunku do Wyspiańskiego (zastrzeżeniem jakże frakowo-jubileuszowem, w dobrym tonie, niewątpliwie, nawet w stylu a la Kaden-Bandrowski, ale z pewnością wymuszonem), po tych pięknych i jasnych zdaniach, zdopingowany pierwszem faux — pas, wpada w jakiś niepojęty trans frazeologiczny. Pod koniec pierwszej szpalty rzecz się wyjaśnia. Biedny wielki pisarz, poczuwający się do grzeczności wobec zmarłego gospodarza, w którego domu zdobył sobie z takim trudem prawo obywatelstwa, usiłuje owinąć w bawełnę rzecz niemiłą a oczywistą, rzecz, której zamilczeć nie wolno, ale której brutalność w zbytniej szczerości mogłaby zranić (lecz kogo?), chce w jakiś strawny i przyzwoity sposób opisać jedno jedyne słowo: frazes. Nareszcie, po błądzeniu wśród nie dających się skontrolować przenośni o jakimś czasie, znajduje przyjemne pochlebstwo, wzniosły dźwięk: „dar wieczności". Przestrach Bandrowskiego wobec Wyspiańskiego rozumiemy, jest to przestrach jasnego umysłu wobec dziewiczego lasu myślowych sprzeczności w umyśle namiętnego frazeologa, nie pozbawionego zmysłu aktualności. Lecz poco, panie Kaden-Bandrowski, takie rzeczy ubierać w frazesy? A jeżeli to nie Pański fach, analizować twórczość zmarłych sław, to poco wogóle było pisać?

Jesteśmy niesprawiedliwi. Pisarzom, ktorych powyżej tak nieprzyjemnie dotknęliśmy, należy się wdzięczność za samo postawienie zagadnienia. Do panów teoretyków literatury należy teraz rozwiązać je! Nie pointillistyczną metodą p. Balka, ale lancetem zdolnego do syntez i filozoficznie myślącego umysłu!

Ach, prawda, zapomnieliśmy o Sinee. Lecz... czy to co szkodzi? Pożyteczny ten i gadatliwy pedagog nie omieszka chyba przypomnieć się nam...

Jan Ulatowski.

„Kłamca" Kossowskiego

Technika pisarska Kossowskiego, to technika gawędziarza. Pozbawiona jest, rzec można, wszelkich pretensyj literackich. Styl „Zielonej kadry", nierówny w poszczególnych nowelach, staje się w „Kłamcy" zdecydowanie prostym, ani kunsztownym, ani wogole pięknym, ale prawdziwym. Pisarza opanowuje tylko jedna troska: żeby te wycinki rzeczywistości, te szmaty życia, nie dość, że prawdopodobnego, lecz jakby wspominanego, życia, które było i które trzeba jakoś utrwalić, żeby one dostały się do świadomości czytelnika możliwie bez



Jerzy Kossowski

sfałszowań i bez mglistości. Do tego usiłowania dostosowuje się u Kossowskiego wszystko, począwszy od budowy fabuły, jednopłaszczyznowej, przebiegającej w równem tempie od początku do końca, nierozbitej w akcji na plany, na postacie lub rzeczy mniej albo więcej ważne, a skończywszy na psychologii, której zdaje się być obcem wszystko, co nie jest najprymitywniej ludzkie, codzienne, takie, jak w plotkach, stanowiących całą wiedzę ludzi, żyjących sobą i dla siebie, ludzi, nie wznoszących się prawie nigdy na wyżyny społecznych czy historycznych fikcyj, słowem ludzi, pozbawionych zmysłu abstrakcji. Nie znaczy to jednak, żeby tego zmysłu nie posiadał Kossowski. Trzeba mieć dobrze oznaczony i ustalony pogląd na stosunek zagadnień codzienności indywidualnej do wielkich problemów historii czy wieczności, żeby z takim umiarem i spokojem, tak beznamiętnie a znacząco opowiadać najokropniejsze tragedje, powstające w ludziach przy zetknięciu się ich dnia powszedniego z takiem choćby zdarzeniem wyższego rzędu, jak wojna. Kto wie, czy to stanowisko nie jest psychologicznem źródłem artyzmu Kossowskiego. Artyzm ten jest bowiem natury prawie wyłącznie treściowej, jeżeli pominiemy konieczny dla traktowania pisarza wogóle jako pisarza dar zamykania zdarzeń w słowach, dar, u autora „Kłamcy" zda się, żywiołowy, sam się przez się rozumiejący i nie nasuwający, oprócz pewnych zastrzeżeń elementarnie stylistycznych, żadnych zagadnień formalnych. Ekonomja słów, ten fakt, że stylu poprostu wcale nie zauważamy, jest może głównym motywem wartości literackiej książek Kossowskiego. Ale, jeżeli chodzi o głębszą przyczynę zainteresowania, które budzą nowele z „Zielonej Kadry", albo „Kłamca", to znajdzie się ona zapewne właśnie w tej umiejętności ogarnięcia jednem spojrzeniem, nawiasem mówiąc, spojrzeniem subtelnej, nieledwie lirycznej wrażliwości, dwóch światów: bezpośredniej rzeczywistości osobistych przeżyć i wyższej rzeczywistości fikcyj czy żywych abstrakcyj.

„Kłamca" rozpoczyna się, jak psychologiczna powieść „z tezą". Pierwszy rozdział, od opisów dzieciństwa, po romans z żoną kuzyna, jest interesującą próbą zerwania z „czystem narratorstwem" dawniejszych nowel i — całego drugiego rozdziału, to zn. lwiej części całej książki. Próbę tę można uważać za udaną. Psychologizm tej części powieści nie jest abstrakcyjny ani konstruowany. W drugiej części, kronice przeżyć wojennych Andrzeja Dżery, zatraca się i „problem" i psychologizm. Poznajemy znów autora przygód Węglarza. Wspomnienia wojenne zdają się być żywiołem Kossowskiego, narzucają się one wyobraźni autora ze szczególną plastyką i najłatwiej budzą w nim te czysto ludzkie uczucia, o których wyraz najbardziej zdaje sie mu chodzić. Część tę wypełnia szereg scen i luźnych zdarzeń, powiązanych tylko osobą bohatera. Część trzecia, od powrotu do domu o kuli aż do samobójstwa, jest pod względem technicznym, jakby syntezą części pierwszej i drugiej, przeplata się w niej bowiem gawędziarstwo z psychologizmem. Lecz wigor twórczy, tak się wydaje, pod koniec powieści zaczął już autora opuszczać.. Całe bowiem zakończenie, oprócz kapitalnej, najlepszej może w całej powieści, rozmowy z blondyną w kawiarni, nie ma tej siły przekonania, która cechuje poprzednie części książki. Autor coś jakby się spieszył, jakby pracował już tylko samym wysiłkiem woli. Konflikt, prowadzący wreszcie do samobójstwa, wymagałby dokładniejszej analizy psychologicznej: końcowa klauzula o mimowolności samobóistwa nie może bowiem wystarczyć na usprawiedliwienie nagłości i pewnej nonszalancji zakończenia, przeciwnie nawet, jako usprawiedliwienie traci całkowicie swą wartość psychologicznej rewelacji.

Mimo tych zastrzeżeń, które poczyniliśmy tylko z poczucia obowiązku krytyka, „Kłamca" jest dowodem coraz śmielszego rozwoju głębokiego talentu Jerzego Kossowskiego. Wolno wierzyć, że w dalszych swych powieściach pisarz ten nie pozwoli wpłynąć na ich konstrukcję artystyczną żadnym względom pobocznym. Cóż bowiem może być dla artysty przedmiotem większej dumy, jak doskonałość kompozycji? **j. u.**

Wysocka o teatrze

Staraniem koła polonistów U. P. odbył się 15 bm. odczyt p. Stanisławy Wysockiej p. t. „Ludzie Ibsena". Sala Col. Minus wypełniła się publicznością zaciekawioną stosunkiem wielkiej artystki do postaci dramatów Ibsena. Ujęcie tematu w formę analizy literackiej sprawiłoby raczej rozczarowanie, sądzono bowiem, że referat p. Wysockiej będzie rzadką okazją zapoznania się zebranych z procesem czy sposobem załamania ibsenowskich wizyi w pryzmacie widzenia aktorskiego.

Ludzie, którzy z takiem nastawieniem przybyli na odczyt, zostali zaskoczeni, okazało się bowiem, że wspomniany tytuł służy prelegentce jedynie za pretekst do wyznania jej wiary artystycznej.

P. Wysocka mówiła o tem, czem teatr był, jest i być powinien w przyszłości, jaką jest według niej prawdziwa droga teatru, jakie z niej zboczenia, jaką rolę odgrywa aktor w tworzeniu teatru; mówiła o grze zewnętrznej i wewnętrznej, o wpływie naturalizmu na współczesną technikę gry scenicznej, o posłannictwie aktorów, o znaczeniu słowa jako środka ekspresji, o stosunku teatru do kina, o szkodnictwie dekoratorów i reżyserów, o nowinkarstwie, o kryzysie teatralnym itd., itd.

Jak widać, została poruszona masa problematów, należących niewątpliwie do sfery zagadnień teatru, ale przez prelegentkę podanych w sposób luźno z sobą związany. Referat w formie swej sprawiał wrażenie popularyzacji niezwykle ważkich i trudnych do rozwiązania zagadnień, był przerobieniem twardego pokarmu na papkę lekkostrawną, zapewne w obawie o kruche ząbki publiczności.

Z odmętu wynurzeń dałaby się wyłowić mniej więcej taka koncepcja teatru:

Wśród niebezpieczeństw, jakie zagrażają instytucji teatru, może się ostać jedynie teatr prawdziwy, oparty przedewszystkiem na aktorze — aktor bowiem jest jego kamieniem węgielnym i największa siłą atrakcyjną.

Teatr prawdziwy — to świątynia; aktor prawdziwy — to kapłan.

Dzisiejszy teatr świątynią nie jest, a był nią. Należy więc stworzyć na nowo teatr-świątynię. Trudności repertuarowych niema (jest choćby Ibsen). Problemat frekwencji istnieje, ale można go rozwiązać, bo jednak jest publiczność, która chce takiego teatru, czego dowodem spektakle Rosmersholmu; jeżeli dzisiaj publiczność ta jest nieliczna, to niewątpliwie się pomnoży, gdy aktor zamieni się w kapłana. Należy zatem stworzyć aktora — kapłana. Najlepszym ku temu sposobem będzie wystawianie dzieł Ibsena (i tu jest niejakie uzasadnienie tytułu), te bowiem aktora-marjonetkę, aktora zewnętrznego, zmanierowanego naturalizmem doby minionej i eksperymentami reżyserskiemi dzisiejszej, przekształcą na artystę-psychologa, na znawcę duszy ludzkiej. Aktor tego rodzaju będzie czarował swą indywidualnością, spektakl stanie się zmaganiem aktora-indywidualności z postacią dramatu, a publiczność będzie się z ogromnem zaciekawieniem przyglądać tym niezwykle interesującym zapasom.

Byłoby to, zdaje się dość ścisłe, przedstawienie dezyderatów teatralnych prelegentki.

Jeżeli p. Wysocka twierdzi, że teatr prawdziwy winien być świątynią, to trudno z nią na tym punkcie polemizować, nie wiemy bowiem, jak ona sobie tę świątynię precyzuje. Możnaby tylko powiedzieć, że takie ujęcie jest zbyt ogólne i dlatego niebezpieczne. To, co dla jednych jest świątynią — dla innych może być kapliczką, co dla jednych kościołem — dla innych sektą, sekta zaś to skostnienie formy i pustka treści.

P. Wysocka na podstawie referatu nie daje nam żadnych gwarancyj, że jej świątynia nie stanie się kapliczką, że się natomiast nią stanie przypuszczać możemy, obserwując rezultaty i sposób jej pracy w teatrze.

Dalej. — Trudności repertuarowych według niej niema. Według mnie także niema nieprzezwyciężonych trudności tego gatunku, ale nie w teatrze Wysockiej — w teatrze powikłań duchowych minionej doby, które są dla nas burzą w szklance wody, bądź też w stosunku do psychiki powojennej nie wykazują żadnej chwytliwości. W związku z powyższem nic nie wyjdzie z tego, jeżeli aktor będzie się kapłanić w dusznej atmosferze problemów zamarłej przeszłości.

Aktor wreszcie został ponoć zmanierowany między innemi i eksperymentami reżyserskiemi. Boże kochany! — i to się mówi w takim kraju jak Polska. Zachodzę w głowę i nijak zrozumieć nie mogę, gdzie i kiedy wyczyniały się te eksperymenty, które wypaczyły aktora polskiego. — (Powtarzam: aktora polskiego).

Wiemy, że Wysocką oddziela od szarej przeważnie rzeszy aktorskiej wielkość talentu, indywidualności i godności osobistej. Ale wszystko to nie zatrze przykrego wrażenia, że jest ona człowiekiem niepowrotnej przeszłości.

Wysocka widzi współczesność, ale jej nie wyczuwa i dlatego nie może poddać się rytmowi życia dzisiejszego. Ze stanem obecnym teatru pogodzić się nie może, ale nie dlatego, iżby rozwijały się przed nią nowe horyzonty teatralnej myśli twórczej. Wychowana na najlepszej tradycji, w okresie, gdy scena posiadała niezwykłą supremację nad widownią, dusi się w szarem naogół, bezideowem życiu teatru współczesnego i jego ciasnych dla niej ramach, ale zapomina, że najlepsze tradycje i najżywotniejsze ongiś idee bodaj czy nie zbankrutowały zupełnie wobec szalonego tempa życia.

Nie ma W. siły, aby temu tempu dorównać, a nie chcąc zrezygnować z dotychczasowego stanowiska inicjatorki ruchu teatralnego, stwarza pozory życia.

Ale tylko pozory, bo niema życia bez żywych.

Niepodobieństwem zaś jest wepchnąć dzisiejszych ludzi z całym ich rozgwarem bytowania na cichy cmentarz umarłych wartości.

Wysocka nie idzie naprzód, bo nie ma świętej odwagi burzenia, bo nie ma entuzjazmu dla rzeczy nowych. Stosunek jej do teatru jest z pewnego stanowiska piękny, t. zw. podniosły, ale też i sentymentalny, rozczulający tego i owego emeryta, laika i niejednego krytyka teatralnego (do krytyków poznańskich ma W. wyjątkowe szczęście), jest on chowaniem głowy w piasek, jest nawrotem do repertuaru, w którym znajduje swoje kreacje aktorskie jeszcze z doby przedwojennej, jest utykaniem wata strupieszałych świętości.

Nie pomoże ani teatr-świątynia, ani aktor-kapłan, jeżeli z tej świątyni będzie się wydobywał zapach choćby najbardziej czcigodnego trupa.

Teatr musi tętnić żywą krwią, musi być emanacją współczesnych warunków bytowania, musi być ujściem dla tęsknot naszych, a nie szkółką, ilustrującą burze duchowe naszych ojców i dziadów. Tą ostatnią może teatr być ubocznie, ale nie wolno mu się jedynie do tej roli ograniczać, jeżeli nie chce zostać nieznośnie wydziwiającą kukłą.

Tytus Jankowski.

Perspektywa malarska

Leonardo da Vinci ostatecznie uświadomił malarzom perspektywę jako wypadkową ich poznawczego stosunku do rzeczywistości. Ale perspektywa Leonarda i te systemy nauki o perspektywie, które po wielkim inżynierze, malarzu i badaczu renesansowym powstały, były bardzo schematyczne i, aczkolwiek odpowiadały naiwno-realistycznym pojęciom o świecie, nie wyczerpywały zagadnień pespektywicznych, narzucanych przez dzieła malarskie. Według tych systemów raffaelowska Szkoła Ateńska ma błąd perspektywiczny, a obrazy prymitywów wogóle pozbawione są perspektywy. Profesor Bartel podjął rewizję zasad perspektywy, rozszerzając jej pojęcie tak, jak na to pozwala choćby postęp geometrji. Pozatem założenia prof. Bartla zdają się wykazywać analogję z założeniami, które przyjmuje za podstawę stylistyki Gaertner. Pierwszy tom zawiera zasady perspektywy od płaskiej poprzez perspektywę krzywych, stożkowych, powierzchni obrotowych, obrazów odbitych do perspektywy pośredniej, włączając w to konstrukcję cieni. Przewidziany jest jeszcze Zarys Historyczny oraz Estetyka. **j. u.**

Dr. Kazimierz Bartel, profesor Politechniki lwowskiej. Perspektywa malarska. Tom I. Książnica Atlas, Lwów-Warszawa 1928.

Wystawy poznańskie

Chaotyczna, bezplanowa, raczej „zbiórkowa" niż zbiorowa wystawa Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych prezentuje na samym wstępie pełną salę płócien Stanisława Gałka, którego oku zdaje się braknąć zasadniczej zdolności naturalistycznego patrzenia na świat, tj. poczucia przestrzeni. W krajobrazach plamy są położone obok siebie i na sobie bez organicznego związku. Widz domyśla się, że to a to zgrupowanie plam powinno tworzyć taką a taką bryłę, widz wie o tem i widza męczy świadomość dysproporcji między zamiarami a wynikiem w tych obrazach. Gdyby zaś pominąć wzgląd na uprzedzenia malarskie naturalizmu, gdyby obrazy Gałka traktować jako dekoracyjne kompozycje plam, to tu spotkalibyśmy się z jeszcze większem rozczarowaniem. Harmonje barwne Gałka są kakofonjami i „paletowemi", żadne ustawienie kolorystyczne ani nie zadowala wzrokowo, ani nie interesuje jakiemiś problematami, jakąś specjalną perwersją zestawień barwnych. Kolory są martwe. Gałek czyni wrażenie, jakby usiłował malować manjera Stanisławskiego i jakby już zbyt silnie wrósł w manjerę Gersona. Nastrojowo najlepszy jest „Wiatr halny". O braku zdecydowania świadczy choćby „Portret p. J.", który fakturą przypomina Weissa, ale pokrewieństwo to morduje okropnym błędem rysunkowym ręki.

Resztę wystawy zapełniają secesyjno-symboliczne płótna St. Fabijańskiego, w których pokrywa się ubóstwo środków artystycznych „literacką" nadbudówką (ale najlepiej wychodzi F. jednak na bezpretensjalności, egzemplum: „Cerkiew pod Kołomyją" i niezrównana „Cisza nocy"), M. Wywiórskiego, J. Bocheńskiego uczciwie namalowane martwe natury, szereg świetnych akwafort Zofji Stankiewiczówny, dwie bardzo proste, ale w swej surowości jakby już skostniałe kompozycje W. Lama, bardzo efektowny krajobraz Fałata, Jacka Malczewskiego „Sztuka w zaścianku" i kilka szkiców akwarelowych, czysty w kolorach, pełen światła i prawdy (w sensie naturalistycznym) „Kościół w Nekli" K. Plater-Zyberka, wreszcie szereg obrazów J. Mrozińskiego, który, acz niezupełnie indywidualnie, to jednak bardzo konsekwentnie się rozwija (dobrze skomponowane „Widoki na plażę" i klasyczne w rysunku oraz konstrukcji „Studjum portretowe").

Obok olbrzymiej ilości obrazów Mieczysława Wojtkiewicza, malującego doprawdy niewiadomo z jakiej konieczności (szarzyzna kolorów, anestezja kompozycyjna, nieudolne naśladowanie starych monachijskich wzorów), obok 3-ch świetnych obrazów Marcina Kitza — najlepsze czasy francuskich impresjonistów przypominająca „ul. Königgraetz" oraz z niebywałym temperamentem malarskim (zob. Pautsch anno Domini 1910) machnięte „Ryby" — obok dwóch starannych obrazków Eichlera przynosi obecna wystawa Wielkopolskiego Związku Artystów-Plastyków dwie rewelacje: owoce przełomu w artystycznym rozwoju W. Roguskiego i B. Bartla. Obaj artyści uważali za stosowne wziąć nareszcie kąpiel futuryzmu. Przeszli naturalizm, przeszli impresjonizm, przeszli wreszcie prymitywistyczno-ludową stylizację i szukają gruntu pod nogami w odmętach futuryzmu. Zabawa ta lepiej udaje się Bartlowi, ma on lepsze wyczucie graficznych wartości linji i ciężaru pięknie stosowanych barwnych plam. „Miasteczko", „Wiraż" oraz „Bombardowanie" są świadectwem, z jakim spokojem i umiarem można już dziś kształtować futurystyczną ławę. Roguski nie czuje się dobrze w nowym kaftaniku. Przedewszystkiem nie umie wyjść z płaszczyzny, nie może i nie powinien przezwyciężać swych uzdolnień dekoracyjno-kilimiarskich. Nawet jako plakaty obrazy te są złe. Barwa zupełnie zesztywniała (przykry upór w powtarzaniu tych samych plam np. ciurkiem płynącej bieli w dużym portrecie), ciała uległy odstręczającej schematyzacji, a płaszczyzna obrazu przeważnie rozłożyła się i zdegenerowała. Lepiej wrócić do prymitywizacji à la Van Dongen czy Marie Laurencin.

Zresztą — odczekajmy. Stanu tego nie można uważać za nic innego, jak tylko za paljatyw. **j.**

KRONIKA

Młody Poznań Literacki.

Dnia 31 maja br. odbyła się przed mikrofonem Radjo Poznańskiego audycja grupy młodych poetów. Wzieli w niej udział pp. Wojciech Bąk, Stan. Michał Grabowski, Aleksander Janta-Połczyński Tadeusz Kraszewski, Jadwiga Popowska i Jan Ulatowski. Słowo wstępne wygłosił oraz zapowiadał p. J. Ulatowski. —

70-lecie Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu.

Dnia 20 maja br. odbyło się z okazji 70-letniej rocznicy istnienia poznańskiego T. P. N. uroczyste jubileuszowe posiedzenie w Auli Uniwersytetu. W posiedzeniu wzięli udział liczni przedstawiciele nauki, władz duchownych i świeckich oraz publiczności. Przewodniczył prezes T. P. N. prof. dr. Dembiński.

M. in. przybyli rektorowie: Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniw. Jana Kazimierza.

Spuścizna po Przybyszewskim. Wśród papierów pozostałych po wielkim pisarzu znajduje się, obok bogatej korespondencji, sporo niewydanych utworów drobniejszych, fragmentów większych prac, szkiców. Między innemi zostawił St. Przybyszewski ukończony tom drugi swoich pamiętników, p. t. „Wśród Swoich". Spuścizną literacką Przybyszewskiego zajął się krytyk poznański Z. Kosidowski, który projektuje wydanie pism pośmiertnych St. Przybyszewskiego; między innemi ukazać się mają już wkrótce pamiętniki w wydaniu książkowem.

Filozofja sztuki. Prof. M. Sobeski kończy pracę nad drugim tomem swej „Filozofji Sztuki". Przy końcu roku pojawi się książka prof. Sobeskiego na półkach księgarskich.

Poznańska produkcja filmowa. Pan Ireneusz Zyberk-Plater, twórca „Martwego węzła", ukończył w tych dniach w Poznaniu zdjęcia do krótkiej farsy filmowej pt. „Inżynierek Omferek". — Montaż jej iest w pełnym toku. Film wykonano w warsztacie Popfilmu.

W poszukiwaniu scenarjusza. Wytwórnia Popfilmu zamierza w miesiącach letnich br. wykonać wielki film. W tym celu poszukuje dobrych scenarjuszy.

P. St. Szpotański, znany powieściopisarz, przybył na dłuższy pobyt do Poznania. W dniu 25 czerwca br. wygłosił staraniem Koła Polonistów U. P. odczyt p. t. „Cywilizacja a postęp".

Na międzynarodowy kongres Pen clubów w Oslo wyjechali z Polski: Wacław Sieroszewski, Ferdynand Goetel i Emil Breiter.

Śmierć wybitnej poetki Bronisławy Ostrowskiej w dniu 19 maja br. zabrała z tego świata, jedną ze świetnych artystek z okresu Młodej Polski. Ostatni tom jej poezyi p. t. „Tarcza słoneczna", zapowiedziany przez wydawn. Mortkowicza (Pod znakiem poetów) nie został jeszcze niestety wydany. Przy omawianiu tego tomiku, którego oczekujemy z niecierpliwością, zajmiemy się bliżej twórczością przedwcześnie zmarłej autorki.

KRONIKA OBCA

Życie Napoleona. W londyńskim „Times'ie" znajdujemy notatkę poświęconą wydaniu, niedawno odkrytej książki H. Balzaca pt. „Życie Napoleona". Notatka nader pochlebnie wyraża się o szacie zewnętrznej wydania, poświęcając zaszczytną wzmiankę ilustracjom, wykonanym przez artystę malarza p. K. Olesiewicza. **zo.**

Życie Izadory Duncan. Pod tytułem „My life" wyszła w Londynie autobiografja słynnej tej tancerki. Między innemi pisze w niej o sobie: „Moje życie posiadało dwa tylko motywy: Miłość i Sztukę. Miłość często niszczyła sztukę, a często ów bezlitosny zew Sztuki kładł tragiczny koniec Miłości. Nie umieją chodzić ze sobą w parze, — znają tylko walkę". **zo.**

Stulecie urodzin H. Taine'a uczciło Towarzystwo Przyjaciół Wyższej Szkoły Normalnej uroczystym obchodem w Sorbonie, na którym między innemi zjawił się Prezydent Rzeczpospolitej francuskiej oraz minister oświaty Herriot.

Ofelja i Desdemona. Pod tym tytułem wyszły studja o Szekspirze Allardyce'a Nicoll'a (The Hogarth Press). — Autor traktuje Szekspira jako dramaturga raczej, niżeli poetę i bada szczegółowo szekspirowską technikę. **zo.**

Dr. Alfred Kuhn, wiceprezes niemieckiego Penclubu bawił w Warszawie. Celem przyjazdu było omówienie bliższych szczegółów planowanej wystawy grafiki niemieckiej w Warszawie, a polskiej w Berlinie.

Z TEATRU

1. Organicznie związany różnemi węzłami z całokształtem życia teatr, nie może nie odczuwać procesu rewizji dotychczas obowiązujących na całej linji życia społecznego wartości, tem więcej, że najczęściej w podobnych wypadkach przemian brał on czynny, współtwórczy udział. Możnaby z powodzeniem dokonać drobiazgowego przeglądu tej roli teatru w perspektywie wieków i wynotować zdobycze, jakie w tej szkole służby społecznej nabywał. Ale nie o to chodzi w tej chwili. W okresie dokonywujących się przeobrażeń, każde wstrząśnienie odczuwa teatr doskonale, co więcej, łączy się z ogólnym procesem społecznym, rewizją własnych dotychczasowych form i środków.

Nie ulega dziś wątpliwości, że wszystkie zasady i cele, które sobie wytyczał teatr dotychczas, nie są wstanie objąć całości zjawisk dnia dzisiejszego, nie są wstanie dać im pełnego wyrazu, że dotychczasowy układ środków teatralnych, jest ograniczeniem możliwości, jakie posiada. Ograniczenie to stworzył teatr psychologiczny, teatr, dla którego celem były oderwane od życia zbiorowego zagadnienia i perypetje duchowe jednostki, jako całości zamkniętej w sobie. Estetyka teatru ograniczyła zakres własnych możliwości, co było tem groźniejsze, że z biegiem czasu wyczerpały się one i zużyły, wytwarzając szablony, według których preparuje się do dziś anegdotyczne historje na scenę. Tworzenie ich stało się sprawą interesu, a rzadko twórczości.

2. Tego rodzaju teatr panuje dziś oficjalnie; oparł się on o siłę rozpędu i zjawiające się od czasu do czasu talenty, które i w tych warunkach wychodzą z zastawionych zasadzek zwycięsko, rozsadzając, jeśli trzeba, zaciśnięte popręgi uznanej estetyki.

Bronią takiego teatru w społeczeństwie ci, którzy albo w tym stanie rzeczy upatrują możliwość przemycania swoich odbijanek scenicznych, albo ci, dla których wygoda jest przeszkodą w zrewidowaniu własnych w tym kierunku opinij, — producenci literatury belestrycznej o teatrze. Że siła tych obrońców skruszałych okopów jest wielka, dowodzi stan teatru polskiego, i nie polskiego, w chwili obecnej: sceny większych i mniejszych teatrów pasą się kolportowaną, albo swojską tandetą, teatry reprezentacyjne tłuką t. zw. żelazny repertuar, podlewany sosami rozmaitych spekulacyj inscenizacyjnych; a każdej samodzielnej próbie podstawia się nogi i naigrywa w żywe oczy.

3. Zrozumieć trzeba, że nikogo już nie obchodzą geometryczne zestawienia nieporozumień małżeńskich, że największe obrzydzenie wzbudza tania erotyka, a w chwili, kiedy dokonują się ciężarne w skutki pociągnięcia w życiu zbiorowem ludzi, chcą oni wyrazu dla tego w sztuce, chcą zadowolić instynkty emocjonalne tchem wielkich zdarzeń, dziejących się na arenie świata.

Ze wszystkich centr kulturalnych nadchodzą wieści o próbach i poczynaniach dokonywania wyzwolin teatru z powijaków dotychczasowych kanonów. Szuka się gorączkowo i próbuje sposobów, które dadzą wyraz artystyczny sprawom, gotującym się w kotle dnia dzisiejszego.

Niczego nie dowodzi to, że poczynania te w większości wypadków są nieprawdziwe i narzucone przez poszczególne indywidualności twórcze, a czasem tylko spekulacyjne — z tygla tej pracy wyjdą zbiorowym wysiłkiem wytworzone podwaliny pod teatr rzeczywistości konkretnej, która nas dojmująco absorbuje, a która musi być z całą swą zmiennością, odskoczniami reakcyjnemi i metafizycznemi jedynem tworzywem sztuki.

4. Walka o taki teatr trwa nie od dzisiaj. Wspierają ją indywidualności niepoślednie, nawet i u nas — ale niepośledni jest też front przeciwny. Wśród zmagań zaciera się i gubi często prosta, oczywista droga do celu, zaciera się ją pudami aktualnej literatury o teatrze, płodzonej pracowicie przez wszystkich, którzy się dorwą do pisania.

Trzeba tę drogę stale wytyczać, kreślić jej bieg i odkrywać okłamywanym oczom. Potrzebne tu są słowa twarde i nieoparte, jak kamienie, służące do wybijania okien w starych niewietrzonych budach.

Powinniśmy dorobić się teatru, w którymby miały głos wielkie zdarzenia, w którymby wszystko oddychało tem samem tętnem, którem oddycha świat na rogach wielkich ulic miast i białych gościńcach wsi.



ZOFJA GRABOWSKA
art. Teatru Polskiego w Poznaniu w swej ostatniej kreacji („Sprawa Makropulos" K. Czapka)

Zaczarowane koło, baśń dramatyczna w 5 aktach L. Rydla. **Teatr Polski.** Reżyserowała S. Wysocka. Ilustracja muzyczna F. Kowalika.

Przy wystawianiu „Zaczarowanego koła" należy wszelkiemi możliwemi środkami inscenizacyjnemi podkreślić naiwną fantastykę sztuki i dać jej przekonywujący wyraz sceniczny. Ów charakter baśniowy sztuki wiąże poszczególne epizody anegdoty w całość i wydobywa z niej istotny sens.

Wyszukanie odpowiedniego wyrazu scenicznego dla tych „cudowności" dość luźno wiążących się w 5 akt., świadome i celowe kierowanie nim może zatrzeć rozbieżność dwóch nurtów anegdoty, których bieg łamie linję całości sztuki. Takiego świadomego wysiłku inscenizacyjnego nie było w przedstawieniu Teatru Polskiego.

Nieokreślonego gatunku „landszaft" leśny, który stanowi tło dekoracyjne pierwszego aktu w przedstawieniu „Zaczarowanego koła" pogłębia jeszcze silniej rozdźwięk pomiędzy zamierzeniem autora, a wrażeniem, odbieranem ze sceny.

Prymitywizm klechdy ludowej, poezja zdeformowanej przez fantastykę rzeczywistości, już i tak zatraca sie w tych bardzo gładkich, ale nazbyt papierowych słowach, a ginie zupełnie w realizacji stłumiona natrętnie poprawnemi dekoracjami.

Główny motyw sztuki, sprawa miłości młynarzowej do Jaśka i, w przyczynowym z nią stojące związku, sceny fantastyczne, udrapowane są przez całe przedstawienie podobnemi bohomazami kulisowemi Teatru Polskiego. O wydobycie nastroju baśni, o trafne podkreślenie momentów fantastycznych nie pokusił się inscenizator, zdawał się nawet nie przewidywać możliwości istnienia takiego wysiłku.

Sceny realistyczne wypadły dużo lepiej, zainscenizowanie ich przedstawiało daleko mniej trudności i pozwalało nawiązywać do gotowych, wypraktykowanych sposobów.

Po obejrzeniu „Zaczarowanego koła" jesteśmy zawiedzeni. Pomysł obleczenia anegdoty w formę widowiska fantastycznego i związane z tem możliwości teatralnego wyrazu nie zostały wyzyskane w zupełności ani przez autora, ani tem mniej przez realizatora. Zbytnią literackość sztuki, niezręczną naiwność jej opracowania autorskiego tłumaczymy warunkami, w jakich utwór powstał i panującemi w tym okresie przesądami estetycznemi. W żaden sposób natomiast nie możemy wytłumaczyć sobie niechęci realizatora do spróbowania chociażby rewizji praktykowanych dotychczas sposobów wystawienia tej baśni fantastycznej.

Czas i ludzie policzyli wszystkie wady i niezręczności „Zaczarowanego koła". Pomimo nich posiada ta baśń wiele wartości scenicznych, które wydobyte przez świadomą celową inscenizację złożyć się mogą na ciekawe widowisko.

Teatr Polski oparł się w wystawieniu „Zaczarowanego koła" wyłącznie tylko na aktorach, pominął prawie zupełnie możliwości płynące z operowania światłem, zlekceważył stronę dekoracyjną przedstawienia i nie dopilnował efektów akustycznych.

Zdawaćby się mogło, że krakowska premjera „Zaczarowanego koła" stworzyła kabalistyczne koło, poza które nikt nosa wychylić nie śmie.

Skala gry aktorów była bardzo szeroka. Dziadek leśny i wszystkie marjonetki „cudowności" gorsze były nawet od dekoracji. Sumiennie wykreśliła granice swej roli Wysocka. Z całą świadomością aktorskich umiejętności wygrała tragiczną namiętność młodej żony młynarza. Scena obłąkania miała akcenty prawdy i powagę nieszczęścia, chociaż z woli autora jest ona solowym popisem, wyrywającym się z całego przedstawienia. Wojewoda Brackiego był bardzo przekonywujący i na miejscu. Gra Chmielewskiego była trafna. Wszyscy starali się sprostać intencjom autora.

Ilustracja muzyczna sprawiała wrażenie uwertur operetkowych i widowisku zupełnie nie była potrzebna.

Józef Kisielewski.

Notatki

Kierownikowi literackiemu Teatru Polskiego w Poznaniu został złożony dramat p. t. „As Pik" Aleksandra Janty-Połczyńskiego.

O sztuce tej swego czasu pisał dr. Stefan Papée, że „...jako sztuka napisana z talentem, powinna spotkać się z życzliwą aprobatą dyrekcji poznańskiego Teatru Polskiego, tyle już razy ułatwiającej debiut młodym pisarzom..."

Teatry w Polsce. W chwili obecnej pracuje na terenie Polski 30 stałych teatrów (nie licząc scen objazdowych). 12 w Warszawie, 3 we Lwowie, 3 w Poznaniu, 2 w Łodzi, 2 w Wilnie i po jednym w Krakowie, Lublinie, Katowicach, Toruniu, Bydgoszczy, Grudziądzu i Płocku. 18 z nich otrzymuje subwencje rządowe lub samorządowe.

Tegoroczny sezon teatralny przyniósł ogółem 10 nowych sztuk polskich.

Podobno Juljan Tuwim kończy oddawna zapowiadaną sztukę pt. „Szczury w domu". Dowiadujemy się, że premjera jej jest zarezerwowana dla Teatru Polskiego w Poznaniu.

KUPAMIĘCI

CIERPLIWY PAPIER.

Pan Jan Wolniewicz nie ustaje w pracy. Zapisuje niezliczone strony wierszem, tylko wierszem, potem pisze przedmowę i znalazłszy „szlachetny, bezinteresowny kredyt", wszystko razem wydaje na porządnym papierze pt. „Księga miłości" a pod pseudonimem — B. Boleszczyc. Cierpliwość papieru, który na przeszło trzystu stronicach (dwie „Księgi miłości") znosi naiwne, a przekonane o swej wartości bzdury — jest zaiste podziwu godna.

Ale cierpliwość ludzka ma swój szybki koniec. Bo proszę — oto niema chyba w Poznaniu, ba — w całem województwie domu, któryby nie był zaszczycony przesyłką książki w cenie od 5.50 do 8.50 zł., wraz z uprzejmym, a jakże natrętnym listem, tłumaczącym, że „dzieło uznano z poważnej strony za nadające się do bibljotek", że Wysoka Inteligencja popierała zawsze wysiłki podobnych osobników (!), przyczem osobnik podpisujący książkę i list przemawia w imieniu ogółu piszących...

Poprostu sobie ordynarne nabieranie ludzi na forsę!

Co, może nieprawda? Może Pan musi pisać, żeby żyć?

Ale poco w takim razie płacić za druk i za papier i męczyć spokojnych obywateli listami i żebrać o pieniądze za książkę, której nikt czytać nie będzie, choćby mu nawet dopłacono... Czy nie lepiej znaleźć sobie „szlachetny, bezinteresowny kredyt" na atrament i na życie i pisać i palić w piecu i znowu pisać — ale innym nie zawracać głowy?

A może to brzydko tak mówić, skoro z poważnych stron zapewniają, że warto tworzyć i drukować? Proszę mi wierzyć — ta poważna strona kłamie, łże najbezczelniej; jak jeszcze raz coś podobnego powie, to koniecznie zaraz denuncjować na policji, albo donieść nam...

My to może nawet lepiej załatwimy, niż policja!

jap.

SENATOROWIE W MAZURZE.

„Dr. Zdzisław, zauważywszy w pewnem rozwidleniu gałęzi krzaka gniazdo ptaka, oczywiście przystanął i z oficjalnym, aprobującym uśmieszkiem, w którym był bardzo konwencjonalnym w stosunku do pewnych, życiowych kwestyj, obserwował rzecz".

Tegom nie zrozumiał. Jedźmy dalej!

„Panna Laura z ostrym chrzęstem kości usiadła na foteliku".

W ostatnim czasie weszło w modę sprzedawanie za życia szkieletów do prosektorjum. Zapewne uczyniła tak panna Laura. Ale to jeszcze nie upoważnia do takiego braku szacunku dla choćby sprzedanego, szkieletu.

„Stalowe nogi rumaków o tak interesującej linji jak zgrabne nóżki panny zaciśnięte powyżej kopyt białemi bandażami".

Do czego to już dochodzą nasze modne panie! Zapewne mowa tu o pewnym gatunku niewiast tzw.

„Dziewczyna która służy w Warszawie do wszystkiego" np. do rozświetlania lampy, bo i takie się zdarzają:

„Pilna gospodyni chciała jej (lampy) płomień przez posłuszną służącą rozniecić".

Dmucha się, proszę państwa, przez posłuszną dziewczynę, no, i płomień się roznieca. Tylko niebardzo mocno, bo pęknie!

Mniejsza z tem, że ktoś tam jest „kategorycznie blady", a ktoś inny „ziajał na cały głos", — to wszystko wynagradzają bezcenne informacje w rodzaju:

„uchwycił się kurczowo stołu, by nie popełnić szaleństwa".

W tymże celu inny pan

„przysiadywał sobie gwałtownie dłonie".

Fenomenalne sposoby! Opatentować i rozpowszechnić, a przedewszystkiem na sobie wypróbować! Możeby się nie popełniało szaleństw w rodzaju „Mazura ministrów" i nie pisało nieprzyzwoitości w rodzaju:

„tył ukrywał w sobie niebieski cień".

Autor, jak autor! Lekka chłosta i uroczysta przysięga, że potomstwo do trzech pokoleń w analfabetyźmie wychowa. Ale wydawca! Dożywotniego więzienia mało! Na dodatek — codzienna lektura „Senatorów w mazurze" pana S. Łukasiewicza.

MURZYŃSKIE NARZECZE.

„Katolik Polski" Nr. 127:

„Posterunek graniczny zauważył przechodzić 2 ludzi... wobec tego oddał strzał".

Członkowie jednego z plemion murzyńskich mówią:

„Mój mieć ochota zieść 2 ludzi".

A przysłowie polskie „oddaj bliźniemu, co tobie niemiło".

NIELITOŚCIWE SĄDY.

„Gazeta Polska" Nr. 126:

„W sądzie Pokoju w Ciechanowie rozpatrywano sprawę J. Jaksa Chamca, oskarżonego o zbieranie na mocy fałszywych kwitów i podrobionych cegiełek pieniędzy, które tenże, mieniąc się bezprawnie profesorem, zużywał dla siebie".

Słyszeliśmy, że strusie łykają kamienie, szkło, a więc i cegiełki. Ale trudno zrozumieć, dlaczego ktoś, chcąc „cegiełki pieniędzy" zużywać „mieni się" profesorem. Lepiej odrazu nazwać się strusiem. W dodatku cegiełki były podrobione. Przypomina się epoka kamienna.

„Sąd Pokoju w Ciechanowie skazał Chamca na miesiąc aresztu z zawieszeniem na rok".

Czemu nie „z rozstrzelaniem na trzy lata?" Zdarzają się wprawdzie ludzie, którzy wisieli po kilka godzin, ale żeby kto cały rok wytrzymał!... Czy powieszonemu podaje się jednak pokarm?

POTWOREK LUDZKI O DWÓCH GŁOWACH.

Tamże: „W Wołominie pod Warszawą przyszedł na świat potworek ludzki, posiadający **dwie głowy, jako syn małżonków Wojciechowskich".**

Że rodzina Wojciechowskich posiada dwie „głowy" — to się zgodzę, chociaż to nie jest ich specjalnym przywilejem. Ale żeby ktoś, jako małżonków Wojciechowskich syn, miał dwie głowy? To już jest zadziwiający dowód nieporozumień w małżeństwie.

„Noworodek żył przez trzy godziny następnie zmarł".

To się rzeczywiście rzadko zdarza! Bywali ludzie, co żyli po kilkadziesiąt lat, a następnie umarli.

ORYGINALNA PODRÓŻ.

„Nadwiślanin" Nr. 44, pisze o występie jakiejś znakomitości:

„.... zawita wkrótce **na swem tournée artystycznem w Chełmnie, celem** wystąpienia z koncertem".

Czy to zwierzę pociągowe, czy poprostu maszyna takie „tournée", na którem można „w jakiemś mieście" zawitać „jakimś celem?"

POST SCRIPTUM

Nijakie jubileusze — Niech żyją rzeczy męskie i żeńskie. — Złotówka w budżecie — Hamburgska woda sodowa — Walizka P. Z. w skórze krokodyla — Rekord a literatura Krew w żyłach i auto-rakieta Przykładny Nowaczyński — Czysta z kropką.

Emil Zegadłowicz w niedawno wydanej książce „W obliczu gór i kulis" na str. 128 mówi:

„Jubileusz, to bardzo brzydkie słowo, treść jego jest ladajaka, nijaka, oficjalna".

Może dlatego czujemy pociąg do urządzania wszelkiego rodzaju jubileuszy, przy każdej nadarzającej się okazji. W tym roku było ich chyba więcej, niż dziur w budżecie, więcej, niż zwykle. (Jako okoliczność łagodzącą należy przyjąć fakt, że rok był przestępny). Kocia Bednarzewska, Ossolineum, Brückner, Niepodległość Polski, Frenkiel i niezliczona moc drobniejszych. A co komu z tego przyszło? Dlaczego nie urządzać rzeczy męskich, żeńskich i przyzwoitych, ale koniecznie „nijakie i ladajakie?"

Przekleństwo epoki, piętno czasu, impotencja powojenna, dekadencki epigonizm — nazwijcie to, jak chcecie. Fakt jest! Jesteśmy bez drożdży!

Udajemy tylko mężczyzn — z mniejszem powodzeniem, niż garsonki. Sennie, flegmatycznie, jak żydowskie wałachy. W literaturze?

Nie, — wszędzie, we wszystkiem!

Wszystko jest szare, mdlące, groszowe! Weźmy choćby budżet.

Urwą takiemu ministrowi złotówkę, a choćby nawet sto złotych, poco wszczynać harmider?

Na wojnie pociski ludziom nogi, ręce urywały i nikt sobie z tego powodu głowy nie urywał.

A taki minister bohatera udaje, Virtuti mu mało. Namyśla się, czy sprawy honorowej nie zrobić z tego, do dymisji się podaje. Ale o co? O te parę groszy?

Cóż to, płaszcza afganistańskiego nie dostał?

Czysty jedwab!

Sprzedać na Kercelaku i budżet pokryty!

Jeszcze parę lat temu dziad po prośbie za tysiąc wymyślał ofiarodawcę.

Groszowe interesy! Na psy schodzimy!

A niech tylko kto spróbuje szerszego giestu!

Zaraz na niego „huzia!" cała Europa.

Choćby z tą fosgenowo-hamburgską aferą.

Bagatela! Wyleciało kilka słoików z gazem w **powietrze,** trochę zanieczyściło świeży luft w okolicy. Dramat!

Nie będą ludzie na letniska wyjeżdżać. Dla nas czysty zysk. Mniej pieniędzy wywiozą do badów.

A tu z drobnego wypadku robi się wielką awanturę. Niemcy produkują gazy. (Kto z nas bez grzechu?). Cóż do licha! Perfumy mają w powietrze puszczać.

Fosgen był na eksport do Ameryki. Trudno zamiast gazów fabrykować alkohol. Prohibicja! Gaz był przeznaczony poprostu do wody sodowej. Tylko cóż: „jednemu szydła golą, drugiemu brzytwy nie chcą". Fosgen eksplodował w bardzo niepomyślnej dla Niemiec chwili. — Cała Europa była umiejętnie przygotowana i wrogo nastawiona przez powieść Błażejowskiego „Walizka P. Z.", no, i z wybuchu wody sodowej zrobiła się europejska awantura.

Błażejowskiego chcą przedstawić do nagrody Nobla, a walizkę obciągnąć skórą krokodyla i przetłomaczyć na język marokański.

Wszyscy dyplomaci będą się uczyć po marokańsku, by zapoznać się z polską literaturą.

W związku z tem będziemy zmuszeni wziąć się do pracy, więcej pisać i więcej wydawać.

Ma wyjść specjalna ustawa w tej materji. Normą dla człowieka piszącego jest jeden tom na miesiąc. Dotąd nikt tego rekordu jeszcze nie wyciągnął, ale zbliżamy się do niego.

Kraszewski leży już na obu łopatkach.

Zegadłowicz postawił pierwszy rekord: dziewięć tomów rocznie, ale niedługo cieszyć się będzie tym tryumfem. Marczyński już go bierze. W kołach dobrze poinformowanych mówi się o szesnastu. Ma to być rekord świata.

Dzięki Bogu! Choć na jednym terenie będziemy przodowali Europie. W jeździe konnej sfolgowaliśmy trochę, Olimpjada niewiadomo, co pokaże, więc tutaj — trzymajmy się! Zastaw się, a postaw się! Pisać, pisać i jeszcze raz pisać! Rozmawiasz z kim, zanotuj, zapisz i wydaj! Targujesz się w sklepiku o stęchłe masło. Zapisz i wydaj!

Wszystko dla chwały tej naszej literatury!

Pamiętaj o rekordzie!

Dużo nam jeszcze brakuje do zrozumienia sytuacji przez ogół. Nie wszyscy wyczuwają ducha czasu.

Wydaje się na ten przykład pismo i nazywa się ni mniej, ni więcej: Kwadrygą!

Cóż to jest? Gdzie tu rekord? Gdzie pęd?

Aeroplan, auto-rakieta, iskra elektryczna!

A tu kwadryga! Sto lat, dwieście, trzysta lat temu — dobre, ale dziś!

Cóż za brak temperamentu! Woda, a nie krew w żyłach.

Jeden Nowaczyński ma tę krew, to żywe srebro w sobie. Dowiódł tego, a częściowo inni mu dowiedli, namacalnie.

Ale poza nim?...

Kiedy już o Nowaczyńskim mowa, jest on podobno pierwszą osoba od Wyspiańskiego. (Wyspiański jest — ON, Nowaczyński — ja).

Strasznie się wszystko robi nijako i ladajako. Mąka z wodą bez jaj i drożdży. Liche ciasto!

Krwi sobie bodaj z półkwaterek utoczyć i zabarwić wodę. Dosyć czystej!

My chcemy z kropką!

Bibljografja

(**Uwaga.** Notujemy i recenzujemy książki tych tylko wydawnictw, które nadeślą nam recenzyjne egzemplarze).

J. Kessel. Krwawy step. Przekład autoryzowany M. Domańskiej. Warszawa 1928, str. 192. Tow. wydawnicze „Rój".

Prof. Andrzej Tretiak. Literatura angielska w okresie romantyzmu 1798—1831.

Monografje i podręczniki tom V. Nakładem K. S. Jakubowskiego. Pod redakcją St. Wierczyńskiego. Str. 6+460 +2 ilustr.

Balzac. Komedja ludzka. Ojciec Goriot. Przełożył Boy-Żeleński. Kraków 1928. Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej. Str. 292.

Nowy nakład ze słowem wstępnem Boy'a powieści Balzaca, jednej z wielkiego cyklu Komedji ludzkiej.

Jerzy Kossowski. Kłamca. Powieść. Nakład Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1928. Str. 208.

Dr. Kazimierz Bartel. Profesor Politechniki Lwowskiej. **Perspektywa malarska.** Tom I. Książnica „Atlas" Lwów — Warszawa 1928. Str. 312+VIII. Cena 45.— zł.

Stanisław Adamczewski. Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza. Wydanie Kasy im. Mianowskiego. Warszawa 1928. Str. XVI+218.

Zapowiedzi wydawców

Księgarnia nakładowa „Fiszer i Majewski" w Poznaniu zapowiada na czas najbliższy ukazanie się następujące nowości:

W pięknem, ozdobnem wydaniu ukaże się książka dr. St. Szumana pt. „Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie". Autor daje wyczerpujące studjum tej ważnej, a zaniedbanej i niedocenionej gałęzi twórczości ludowej. Na dzieło to zgłasza wydawca subskrypcję, w której bogato ilustrowany tom kosztować będzie zł. 50.—. Czas subskrypcji upływa 1 października. Po wyjściu książki cena wzrośnie do 120.— zł.

Pozatem w najbliższym czasie ukażą się nakładem tejże księgarni — X. Kozierowskiego: „Rycerstwo obce w Wielkopolsce"; dr. A. Brosiga: „Sztuka gotycka" — oraz A. Janty-Połczyńskiego: „O świcie", opowiadania myśliwskie.

W końcu zanotować należy zapowiedź pojawienia się następujących wydawnictw: dr. Z. Wojciechowski: „Prawo rycerskie w Polsce"; ks. Fr. Mirka: „Elementy społeczne parafji rzymsko-katolickiej" — wstęp do socjologji parafji.

Od redakcji. Następny numer „Życia Literackiego" ukaże się w dniu 1. września rb., odkąd pismo wychodzić będzie stale każdego 1-go i 15-go miesiąca. Prenumeratę przyjmuje Administracja.

REDAKCJA: Plac Wolności 14a wys. parter, telefon 12-97, codziennie od godziny 18-tej do 19-tej
ADMINISTRACJA: Piekary 20/21, codziennie od godziny 17-tej do 18-tej. Telefon nr. 22-46
PRENUMERATA: połroczna 8 zł., kwartalnie 4 zł. bez przesyłki, pojedyńczy numer 70 grosz
OGŁOSZENIA: wiersz szerokości jednej szpalty w tekście 70 groszy, za tekstem 50 grosz
Redaktor odpowiedzialny: Tadeusz Kraszewski Redaktor: Jan Nepomucen Patoka Wydawcy: Dr. Mieczysław Michałkiewicz, Józef Kisielewski
Czcionkami Drukarni Handlowej T. z o. p. w Poznaniu